

# ایران در شرق باستان

تألیف  
ارشد بهرنگ

ترجمه  
همایون مشتقی زاده



# ایران

## در شرق باستان

تألیف

ارنست هر تسفلد

ترجمه‌ی

همایون صنعتی‌زاده



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تهران ۱۳۸۱

هرتسفلد، ارنست امیل. ۱۸۷۹-۱۹۴۸.

Herzfeld, Ernst Emil

ایران در شرق باستان / تألیف ارنست هرتسفلد؛ ترجمه همایون صنعتی‌زاده. - تهران:  
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛ کرمان: دانشگاه شهید باهنر (کرمان)، ۱۳۸۱.  
ده، ۳۷۱، صد و سی و یک ص. مصور.

ISBN 964-426-180-1

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.

Iran in the Ancient East:

عنوان اصلی:

archaeological studies presented in the

Lowell lectures at Boston.

۱. ایران - باستان‌شناسی. ۲. ایران - آثار تاریخی. الف. صنعتی‌زاده، همایون،  
۱۳۰۴ - ، مترجم. ب. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ج. دانشگاه  
شهید باهنر (کرمان). د. عنوان.

۹۵۵/۰۰۴۳

DSR۴۴ / ۵۲ الف ۹

۱۳۸۱

۸۱-۱۶۹۱۱ م

کتابخانه ملی ایران



## ایران در شرق باستان

تألیف ارنست هرتسفلد

ترجمه‌ی همایون صنعتی‌زاده

ویراستار: زهره بهجو

ناشر: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، و دانشگاه شهید باهنر کرمان

مدیر نشر: رحمت‌الله رحمت‌پور

نسخه‌پرداز و صفحه‌آرا: نوشین شاهنده

چاپ اول: ۱۳۸۱

تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

ناظر چاپ: سیدابراهیم سیدعلی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ بهمن

ردیف انتشار: ۸۱-۱۸

حق چاپ برای پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان محفوظ است.

ISBN 964-426-180-1

شابک ۹۶۴-۴۲۶-۱۸۰-۱

شابک

نشانی: تهران، صندوق پستی: ۶۴۱۹-۱۴۱۵۵، تلفن: ۳-۸۰۴۶۸۹۱، فاکس: ۸۰۳۶۳۱۷

## فهرست

صفحه	عنوان
هفت	مقدمه‌ی مترجم
نه	مقدمه‌ی مؤلف
۱۰	فصل اول: دوره‌ی پیش از تاریخ (قبل از اختراع خط)
۱۸۳	فصل دوم: سپیده‌دم تاریخ
۲۲۷	فصل سوم: دوره‌ی هخامنشیان
۲۸۱	فصل چهارم: دوره‌ی اشکانیان و ساسانیان
۳۴۵	یادداشت‌ها
۳۴۵	فهرست اختصاری [منابع]
۳۴۵	فصل اول
۳۵۵	فصل دوم
۳۵۸	فصل سوم
۳۵۹	فصل چهارم
۳۶۱	نام جاها
۳۶۵	نام اشخاص
۳۶۷	نمایه

## مقدمه‌ی مترجم

اگر این کتاب نیم قرن پیش به زبان فارسی ترجمه شده بود شاید میراث عظیم اشیای هنری این سرزمین با چنین گستردگی‌یی به یغما نمی‌رفت.

کتاب در ۱۹۴۱ م، یعنی در بحبوحه‌ی جنگ جهانی دوم که مسائل تاریخی و باستان‌شناختی اولویت نداشت، چاپ و انتشار یافت. همین نکته می‌تواند بیانگر اهمیت فوق‌العاده‌ی آن باشد، زیرا جامع‌ترین منبع و راهنما درباره‌ی تاریخ و فرهنگ و هنر پیش از تاریخ بومیان سرزمینی است که بعدها فلات ایران نام گرفت. این گفته به این معنا نیست که آنچه مؤلف دانشمند کتاب حدس زده و فرض کرده درست و بی‌نقص است؛ از جمله، رأی او در فصل سوم درباره‌ی تصویر اهورمزدا بر بالای نمای آرامگاه‌های شاهان هخامنشی در نقش رستم و تخت جمشید. ایرانیان باستان هیچ‌گاه برای اهورمزدا و امشاسپندان و دیگر فرشتگان شکل و تصویر قایل نبودند.

مترجم به هنگام نقل مفاهیم مورد نظر مؤلف سعی کرد تا سرحد امکان رعایت امانت را بنماید، اما یکی دو جا ناچار شد جمله‌یی را حذف کند؛ برای مثال، جایی که مؤلف درباره‌ی سوابق تاریخی یکی از امکنه‌ی نسبتاً مهم مذهبی حدس‌هایی زده بود، یا آنجا که مؤلف اختلاف سلیقه‌ی خود با دیگر مستشرقان آن روزگار را یاد کرده بود و همچنین، مطالبی که اکنون دیگر کهنه شده‌اند.

مترجم خود را مرهون آقایان پرویز مرزبان و حبیب معروف و نیز انتشارات سروش می‌داند که «فرهنگ هنرهای تجسمی» را تألیف و انتشار داده‌اند. بی‌کمک این فرهنگ، مترجم نمی‌توانست حتی به طور ناقص از عهده‌ی این ترجمه برآید.

همچنین مترجم از مسئولان دانشگاه شهید باهنر کرمان که انگیزه‌ی ترجمه‌ی کتاب را فراهم آوردند و متصدیان پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی که ویرایش، صفحه‌آرایی، چاپ و نشر کتاب را بر عهده گرفتند، تشکر می‌نماید.

## مقدمه‌ی مؤلف

این کتاب روایتی است اصلاح‌شده و اندکی مفصل‌تر از هشت خطابه درباره‌ی تاریخچه‌ی باستان‌شناسی ایران که در پاییز ۱۹۳۴ م، در شهر بوستون امریکا ایراد شد. دو خطابه‌ی نخستین به دوره‌ی پیش از تاریخ ایران اختصاص داشت؛ یعنی درباره‌ی عصرهای نوسنگی، مس و مفرغ در فلات ایران بود. خطابه‌ی سوم، شرحی بود درباره‌ی دوره‌ی انتقالی پس از مهاجرت اقوام آریایی به فلات ایران. موضوع خطابه‌های چهارم و پنجم، معماری و مجسمه‌سازی در روزگار شاهنشاهی هخامنشیان بود. در خطابه‌ی ششم، دوره‌ی یونانی‌مآبی و هلنیسم در عصر سلوکیان و اشکانیان مورد بحث بود. دو خطابه‌ی آخر نیز در بیان شکوفایی پربرکت هنر ایرانی، مخصوصاً مجسمه‌سازی، در دوره‌ی ساسانیان بود.

روشن است نحوه‌ی تدوین مطالب در هنگام تألیف، با آنچه در سخنرانی‌ها ایراد می‌شود تفاوت‌هایی لازم و آشکار دارد. افزون بر این، انتشار نتایج کاوش‌های اخیر این امکان را فراهم آورد تا فرضیه‌ها و نظریات پیشنهادشده به‌نحوی شفاف‌تر و گسترده‌تر عرضه شود. این گستردگی و شفافیت در مورد دو خطابه‌ی مربوط به دوره‌ی پیش از تاریخ ایران بیش‌تر از دیگر قسمت‌ها لازم و واجب آمده بود. بنابراین، مؤلف ناگزیر شد تا به‌گونه‌ی قابل ملاحظه بر وسعت و ژرفای مطالب مورد بحث در این دو خطابه بیفزاید و نکات و موضوع‌های نوینی را ارائه دهد، به‌خصوص که محدودیت وقت سخنرانی‌ها فقط بحث مقدماتی را اجازه داده بود.

انتشار این اثر با کمک مالی مؤسسه‌ی کارنگی نیویورک ممکن گردید. عکس‌ها، آبرنگ‌ها و طرح‌هایی که در لوحه‌های کتاب آمده است، با یکی دو استثنا، برای اولین بار منتشر می‌شود و عمدتاً ماحصل دسترنج خود مؤلف است. نسخه‌های اصلی الواح ۱ الف، ۲ الف، ۳ الف، ۴ الف، ۵ الف، ۶ الف، ۷ الف، ۸ الف، ۹ الف، ۱۰ الف، ۱۱ الف، ۱۲ الف، ۱۳ الف، ۱۴ الف، ۱۵ الف، ۱۶ الف، ۱۷ الف، ۱۸ الف، ۱۹ الف، ۲۰ الف، ۲۱ الف، ۲۲ الف، ۲۳ الف، ۲۴ الف، ۲۵ الف، ۲۶ الف، ۲۷ الف، ۲۸ الف، ۲۹ الف، ۳۰ الف، ۳۱ الف، ۳۲ الف، ۳۳ الف، ۳۴ الف، ۳۵ الف، ۳۶ الف، ۳۷ الف، ۳۸ الف، ۳۹ الف، ۴۰ الف، ۴۱ الف، ۴۲ الف، ۴۳ الف، ۴۴ الف، ۴۵ الف، ۴۶ الف، ۴۷ الف، ۴۸ الف، ۴۹ الف، ۵۰ الف، ۵۱ الف، ۵۲ الف، ۵۳ الف، ۵۴ الف، ۵۵ الف، ۵۶ الف، ۵۷ الف، ۵۸ الف، ۵۹ الف، ۶۰ الف، ۶۱ الف، ۶۲ الف، ۶۳ الف، ۶۴ الف، ۶۵ الف، ۶۶ الف، ۶۷ الف، ۶۸ الف، ۶۹ الف، ۷۰ الف، ۷۱ الف، ۷۲ الف، ۷۳ الف، ۷۴ الف، ۷۵ الف، ۷۶ الف، ۷۷ الف، ۷۸ الف، ۷۹ الف، ۸۰ الف، ۸۱ الف، ۸۲ الف، ۸۳ الف، ۸۴ الف، ۸۵ الف، ۸۶ الف، ۸۷ الف، ۸۸ الف، ۸۹ الف، ۹۰ الف، ۹۱ الف، ۹۲ الف، ۹۳ الف، ۹۴ الف، ۹۵ الف، ۹۶ الف، ۹۷ الف، ۹۸ الف، ۹۹ الف، ۱۰۰ الف.

منتشر می‌شوند نمونه‌یی از عکس‌ها و تصاویری هستند که روزی باید تمام و کمال منتشر شوند. با آنکه بعضی از طرح‌ها و شکل‌های آمده در متن به گونه‌یی کاملاً ابتدایی و شتابزده ترسیم شده‌اند، چاپ آنها برای روشن شدن مطالب و نکات مورد بحث واجب بود. شکل‌هایی که در دسترس همگان نبوده و در اینجا به چاپ رسیده است، برای کمک به درک خواننده انتشار می‌یابند. چاپ این شکل‌ها از ضرورت چاپ و انتشار شکل و تصویر اصلی این اشیا نمی‌کاهد.

## فصل اول

### دوره‌ی پیش از تاریخ (قبل از اختراع خط)

کاوش‌های باستان‌شناختی در شوش در دهه‌ی اول سده‌ی بیستم میلادی و کشف بقایای کهن‌ترین تمدن‌های بشری در ایلام، توسط هیأت باستان‌شناسان فرانسوی اعزامی به ایران، اسباب شگفتی همه‌ی پژوهشگرانی را فراهم آورد که در زمینه‌ی تاریخ شرق باستان کار می‌کردند. از هیچ سرزمین باستانی دیگری؛ نه مصر، نه بابلستان و بین‌النهرین و نه آناتولی، آثار هنرمندانه و باارزشی چون سفالینه‌های منقوش شوش به دست نیامده بود. درباره‌ی این سفال و مراحل گوناگون<sup>(۱)</sup> پیدایش و تحول آن تا به حال تألیفات بسیاری نشر یافته است، اما هنوز راهی بس طولانی را باید پیمود تا بتوان به حل مسائل عمده‌ی مربوط به سفالینه‌های باستانی شوش نایل آمد.

در ۱۹۱۱ م، یعنی چند سال پس از اکتشاف فرانسویان، نویسنده‌ی این سطور توفیق یافت در سامرا، واقع در شمال بغداد، گورستانی را نبش کند که به لحاظ زیبایی سفالینه‌های منقوش آن حایز اهمیت بود. در آن روزها، جدا افتاده بودن این گورستان معمای عجیبی می‌نمود. اما اکنون می‌دانیم که سفال‌های به دست آمده از شوش به سپیده دم دوره‌ی مس متعلق است، ولی سفال‌های پیداشده در سامرا از قدمت بیش‌تری برخوردار است و به روزهای پایانی عصر حجر تعلق دارد.<sup>(۲)</sup>

اصطلاح‌های «عصر حجر»، «عصر نوسنگی»، «عصر مفرغ» و جز آن کاربردهای کاملاً متفاوتی دارند. اصطلاح «عصر حجر» یا «عصر نوسنگی» ابهامی ندارد. مراد از آن نبودن هرگونه فلز به جز طلا در آن دوره است. اصطلاح «عصر مفرغ» هنوز دقیق و مشخص نیست و تلویحاً از تولید آلیاژهایی با نیت بهبودی بخشیدن به کیفیات و خواص فلز مس حکایت می‌کند. پی بردن به این معنا، حتی با کمک تجزیه و تحلیل شیمیایی، دشوار است. اما از همین آزمایش‌های اندک که تا به حال انجام شده است می‌توان یقین داشت که اکتشاف «مفرغ» با پیدایش خط، در حدود هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، همزمان بوده است. پس آغاز عصر



مفرغ در آسیای غربی همزمان است با صفحه‌ی اول تاریخ، یعنی با کهن‌ترین اسناد مکتوبی که تا به حال خوانده و توالی زمانی داده شده‌اند. بر این زمینه، نویسنده‌ی این سطور نخستین دوره‌ی تاریخی سومر را - که در اصطلاح «دوره‌ی سلسله‌های اولیه» می‌خوانند - «اوایل عصر مفرغ» می‌داند. اما اکثریت قریب به اتفاق پژوهشگران، به این علت که هنوز در جوامع آن زمان رواج مس بر رواج مفرغ غلبه داشت، آن را جزو عصر مس به‌شمار می‌آورند. وضعیتی همانند آنچه درست بلافاصله پس از پایان گرفتن «عصر نوسنگی» رخ داده بود. در آن روزها نیز مس پیدا شده بود و مردم آن را می‌شناختند؛ اما چون بسیار کمیاب و گرانبها بود، برای ساختن انواع ابزار و آلات بیش‌تر از سنگ، گل رس و استخوان یا مواد همانند استفاده می‌کردند. شاید تمایزگذاردن بین دوره‌ی آغازین عصر مس با نام «کلکولیتیک»<sup>۱</sup> و دوره‌ی پایانی آن به عنوان «عصر مس»، با آگاهی‌هایی که اکنون داریم، دشوار باشد؛ اما این کار اقدامی سودمند خواهد بود. در حال حاضر، اصطلاحات «کلکولیتیک» و «عصر مس» هنوز هم، کم یا بیش، مترادف دانسته می‌شوند.

در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول (۱۹۱۱-۱۹۱۳ م)، بارون فون اوپنهایم<sup>۲</sup> در تل حلف، تپه‌ی واقع در شمال بین‌النهرین، انبوهی از اشیای متعلق به دوره‌های پیش از تاریخ را از زیر خاک به‌در آورد. یافتن ظروف ساخت سامرا در تپه حلف و پیدا شدن ظروف تل حلف در میان آنچه از سامرا به‌دست آمده بود وجود ارتباطی مستقیم میان این دو جامعه را ثابت کرد. چندی بعد، آثار همانندی نیز - با کیفیت هنری ضعیف‌تر - از «موسیان» در شمال شوش و جنوب لرستان، و از «ریشهر» در نزدیکی بوشهر، کنار سواحل خلیج فارس، به‌دست آمد. ظاهراً سفالینه‌ی موسیان به دوره‌ی میانی شوش یک و شوش دو بازمی‌گردد و سفالینه‌ی ریشهر از آن هم قدمت بیش‌تری دارد.

در این هنگام، هنوز آثار مشابهی از بابلستان به‌دست نیامده و فلات ایران نیز از نظر باستان‌شناسی بکر و دست‌نخورده بود. قراین و امارات حکایت از آن می‌کرد که در گذشته‌ی بسیار دور و به کلی از خاطره هارفته، تمدنی در برابر تمدن بابلی وجود داشته که به رغم تفاوت‌های محلی، یکدست و یکتا بوده و سرزمین‌های کوهستانی واقع در شرق و شمال بین‌النهرین را فرا می‌گرفته است.

اکتشافات باستان‌شناختی بعدی در رشته‌ی طولی از چینه‌های پیش از تاریخ، نهفته در دل خاکریزهای اصلی سومر، موجبات اصلاح و تحول این نظریه را فراهم آورد. در سومر نیز در تمام طول هزاره‌ی پیش از آغاز تاریخ، در حدود ۳۰۰۰ ق م، تمدنی وجود داشته که سفالینه‌های نقاشی‌شده یکی از خصوصیات مراحل آغازین و پایانی تحول آن بوده است. در اینجا چون با «پیش از تاریخ مطلق»<sup>(۳)</sup>، یعنی دوره‌ی سر و کار داریم که برای آن هرگز تاریخگذاری دقیقی وجود نداشته است و نخواهد داشت، مناسب این است که مراحل مختلف تمدن پیش از تاریخ را به نام محل‌هایی بنامیم که به بهترین وجه نمایانگر آن تمدن کهن

1. Chalcolithic (early copper age)

2. Baron von Oppenheim

هستند. پس مرحله‌ی درست پیش از سپیده‌دم تاریخ - یعنی مرحله‌ی که چه بسا به‌زودی جزو تاریخ محسوب شود - را عصر جم‌دت نصر<sup>۱</sup> می‌نامیم که نشانه‌ی دوره‌ی پایانی عصر مس بوده و سفالینه‌های منقوش آن گاهی تک‌رنگ و زمانی دورنگ است. این دوره را می‌توان دست‌کم به دو مرحله‌ی جم‌دت نصر اولیه و جم‌دت نصر اخیر تقسیم کرد. پیش از آن، دوره‌ی است شامل چینه‌های فراوان‌تر و بنابراین، طولانی‌تر که سفالینه‌های آن ساده و غیرمنقوش است. این دوره را عصر اوروک می‌نامند، زیرا نخستین و بهترین نمونه‌های سفالینه‌ی آن در اوروک - ورکه<sup>۲</sup> دیده شد. عصر اوروک دوره‌ی میانی عصر مس است. در دوره‌ی پیش از آن، باز هم نوعی سفالینه‌ی منقوش با سبکی ساده رواج داشت. این دوره را باید دوره‌ی «آغازین عصر مس یا کلکولیتیک» بنامیم. به این دوره «عبید» نام داده‌اند که انسم محلی در جنوب «اور» است. در مورد اینکه آغاز دوره‌ی عبید در عصر حجر یا بلافاصله پس از پایان عصر حجر واقعی بوده بین پژوهشگران مناقشه است. از سومر هنوز آثار کهن‌تری کشف نشده است. دلایلی قوی حاکی از آن است که پیدا نشدن آثار عصر حجر نه از روی تصادف و اتفاق، بلکه بدین سبب بوده است که آن سرزمین پیش از آغاز عصر مس، مسکن و مأوای دایم آدمی نبوده است.

مطالعات بعدی نشان داد که شوش نیز همین وضع را داشته است. گواه شباهت شوش و سومر، علاوه بر وجود لایه‌ی وسیعی از سفالینه‌ی غیرمنقوش که مرحله‌ی شوش دو را از مرحله‌ی شوش یک جدا می‌سازد، شباهت بسیار نزدیک سفالینه‌ی غیرمنقوش شوش با سفالینه‌های غیرمنقوش اوروک است که می‌توان آن دو را با هم در یک گروه طبقه‌بندی کرد. بنابراین، می‌توان مرحله‌ی شوش یک را با مرحله‌ی عبید سومر، و مرحله‌ی شوش دو را با مرحله‌ی جم‌دت نصر مطابق دانست. به عبارت دیگر، مرحله‌ی شوش یک با آغاز عصر مس و مرحله‌ی شوش دو با پایان عصر مس تطبیق می‌یابد.

از این شواهد می‌توان استنباط کرد که در روزگارهای پیش از تاریخ - که در این گوشه‌ی آسیا می‌شود هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد - شهر شوش، پایتخت دولت ایلام، همان تحولات و تغییراتی را به خود دید که بعدها در ادوار تاریخی نیز آنها را متحمل شد و تجربه کرد. سرنوشت شوش در دوره‌های معینی، با آنچه در سومر می‌گذشت پیوند می‌یافت و در دوره‌های معین دیگری، تحت تأثیر رویدادهایی قرار می‌گرفت که در بلندی‌های مشرق و شمال بین‌النهرین - فلات ایران - به وقوع می‌پیوست. بعدها خواهیم دید که در شمال فلات ایران نیز همین شرایط، با شباهتی حیرت‌انگیز، پیدا شده بوده است. از این گذشته، احتمالاً ساکنان کوهستان‌های بلند مشرف بر دشت‌های رسوبی بین‌النهرین موجبات آفرینش سفالینه‌ی منقوش سومر را در هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد فراهم آوردند. سفالینه‌ی بی‌که بعدها در ادوار تاریخدار، هیچ‌گاه سومر نتوانست یا نخواست همانند آن را تولید کند. به هر حال، باید پذیرفت که نه تنها در ادوار تاریخدار بلکه در روزگار پیش

از تاریخ، میان مردم بومی بین‌النهرین و اقوامی که در فلات ایران آشیانه و مأوا داشتند رابطه‌ی مستقیم و بلاواسطه وجود داشته است. زیرا می‌بینیم رویدادهایی که در روزگار پیش از تاریخ، سرنوشت اقوام زنده را رقم می‌زند در ادوار تاریخدار بعدی نیز، همچون گذشته، سرنوشت مردم را تعیین می‌کند. تمدن‌های اقوام و مردم مورد بحث، فارغ از ذات و تبار آنان، یقیناً اساس واحدی داشته است. شاید پاره‌یی از تفاوت‌ها را بتوان ناشی از خصایص قومی دانست؛ اما بی‌تردید، همگونی‌ها و مبادله‌ی فرهنگی، به‌خصوص در سطوح برتر جامعه، اعتنای چندانی به حصارهای نژادی و دیوارهای قومی نداشته است.

این استنباط‌ها و نتایج را با اطمینان خاطر می‌توان بر آسیای غربی؛ یعنی آسیای صغیر، ارمنیه، سوریه، بین‌النهرین، آشور، بابلستان و سرتاسر فلات پهناور ایران تعمیم داد. در این سرزمین‌ها، فرهنگ و تمدن تقریباً همزمان پیشرفت‌هایی زیربنایی و بنیادین می‌یابند. برای مثال، در دشت‌های رسوبی بین‌النهرین فلز یافت نمی‌شود، ولی نواحی شمال غربی به‌گونه‌یی غیرمتعارف از نظر معادن و فلزات غنی است؛ پس مردم ساکن سرزمین‌های مشرق آناتولی و ارمنیه به سودمندی و خواص فلزات پی می‌برند و به تولید و مصرف آن می‌پردازند. بی‌تردید در آن روزگار، همین مردم کوه‌نشین که تمدنی پیشرفته داشتند ساکنان بین‌النهرین را با این اکتشافات آشنا ساختند. در دوره‌ی طولانی دستیابی به آلیاژهای مس، از جمله مفرغ، نیز چنین وضعیتی پیش آمد. اما در فاصله‌ی این دو دوره، فرهنگ و تمدن بین‌النهرین چون در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی به درجات بالاتری از رشد و تکامل دست یافت، توانا تر و قدرتمندتر شد و بر فرهنگ و تمدن کوه‌نشینان برتری و تسلط پیدا کرد. این برتری نه تنها آنان را به بهره‌برداری بلادرنگ از امتیازات جدیدشان واداشت، بلکه لزوم چنین بهره‌برداری خود عامل بسیار بااهمیتی در تاریخ سیاسی آن روزگار شد. این‌گونه ملاحظات و نتیجه‌گیری‌ها در مورد دیگر ابتکارها و نوآوری‌ها، مانند به‌کارگیری نیروی حیواناتی از قبیل الاغ و اسب برای مقاصد نظامی، یا استفاده از وسایلی چون گردونه‌ی جنگی و ارابه برای حمل و نقل و مسافرت، یا پیشرفت‌هایی در زمینه‌ی آبیاری و کشاورزی نیز صادق است. برای مثال، در سپاهیگری هرگونه ابتکار یا پیشرفت در زمینه‌ی جنگ‌افزارهای تعرضی، خود انگیزه‌ی پیدایش اسلحه‌ی دفاعی می‌شود. آن کس که مورد حمله قرار می‌گیرد به ناچار جنگ‌افزار مهاجم بیگانه را اقتباس می‌کند، به‌ویژه اگر جنگ‌افزار مهاجم از اسلحه‌ی مدافعان بومی قابلیت و کفایت بیش‌تری داشته باشد. هر چند در تحولات مهمی که بر اثر این‌گونه نوآوری‌ها پیدا می‌شوند مراحل پیشرفت تمدن‌ها احتمالاً بر یکدیگر منطبق نیستند، اما به‌طور کلی بایستی فرض را بر این گذاشت که مراحل گوناگون تحول فرهنگ‌ها و تمدن‌های آسیای غربی، در همه جا عملاً همزمان رخ داده است.

در این گستره‌ی پهناور زمانی و مکانی، می‌توان فرهنگ‌های مختلف را از یکدیگر تمیز داد و با هم مقایسه کرد؛ اما هنوز نمی‌توان به این پرسش پاسخ درست و قانع‌کننده‌یی داد که کدام قوم یا مردم این

فرهنگ‌ها را خلق و ابداع کرده است. اینک معقول‌تر آن است که از طرح این‌گونه پرسش‌ها پرهیز کنیم تا در دوره‌های بعدی با اطمینان بیش‌تری به این‌گونه مسائل مربوط به مردم‌شناسی بپردازیم. در عرصه‌ی روزگار پیش از تاریخ اروپا، هنگامی به مسائل مردم‌شناسی توجه شد که به مقادیر معتناهی آثار باستان‌شناسی دست یافته بودند. گذشته از این، آگاهی‌های بسیاری نیز درباره‌ی اقوام ساکن شمال اروپا از آثار یونانی و رومی فراهم آمده بود. اگر بخواهیم از همین آغاز اکتشافات درباره‌ی روزگار پیش از تاریخ آسیای غربی، به تقلید از اروپا، مسائل مردم‌شناسی را نیز وارد حوزه‌ی تحقیقات خود کنیم احتمالاً به انحراف کشیده خواهیم شد. تا چندی پیش، این نظریه پذیرفتنی می‌نمود که دو تمدن مختلف، یکی در سومر و دیگری در ایلام، تقریباً همزمان پا به عرصه‌ی وجود گذاردند - البته این واقعیت که این دو سرزمین فقط صد کیلومتری از یکدیگر فاصله داشتند و هیچ‌گونه مانع و مرز طبیعی نیز بین آنها نبود خود، ایرادی جدی بر این نظریه بود. تأیید تفاوت‌های بارز میان تمدن ایلام و شوش از یک‌سو و فرهنگ سومری از سوی دیگر، این عقیده را در من ایجاد کرد که تمامی تمایزات تمدن ایلامی ناشی از این واقعیت جغرافیایی و طبیعی بود که ایلام به فلات ایران نزدیک‌تر بود. سرگرم سبک و سنگین کردن این‌گونه نکات بودم که سر جان مارشال<sup>۱</sup> در ناحیه‌ی سند، واقع در غرب و شمال غربی هند، اکتشافات حیرت‌انگیزی درباره‌ی تمدنی بسیار کهن و آشنا با مس و مفرغ انجام داد. همزمان، اندرسن<sup>۲</sup> نیز در ایالت هونان<sup>۳</sup> چین برای نخستین بار آثار تمدن عصر حجر را پیدا کرد.<sup>(۴)</sup> از چین و هندوستان سفالینه‌های نقاشی‌شده‌ی هنرمندانه و بسیار زیبایی به دست آمد. بنابراین، کاوش باستان‌شناسی در فلات ایران - که تا آن زمان هیچ عنایتی به آن نشده بود - جنبه‌ی فوریت پیدا کرد. اگر به ایران به مثابه سرچشمه و منشأ کهن‌ترین تمدن ایلام بنگریم، شاید بتوانیم رویدادهای غرب آسیا را با آنچه در جنوب و مشرق آسیا رخ داده است پیوند دهیم. فلات ایران، به سبب موقعیت جغرافیایی طبیعی خود، نقطه‌ی اتصال تمام تحولات و تغییراتی است که قاره‌ی پهناور آسیا به خود دیده است یا خواهد دید. در نتیجه، مسئله‌ی ما به طور کلی، به جای آنکه از دیدگاه محدود ذوق اروپایی مطالعه شود، از دیدگاه گسترده‌ی روابط آسیایی - اروپایی بررسی خواهد شد. هر چند هنوز در مراحل اولیه‌ی جست‌وجو هستیم، اما از هم‌اکنون، خطوط کلی این روابط بین‌قاره‌ی آشکار شده است و احتمالاً در آینده‌ی نه چندان دور، صورت حقایق پذیرفتنی به خود خواهد گرفت. در بحث تاریخ تمدن و فرهنگ، مسئله‌ی یکپارچگی آسیا که در عرصه‌ی تاریخ سیاسی به‌ندرت محقق گردیده، عامل واقعی و عینی تحصیل‌شده‌ی است. [حتی می‌توان گفت که اگر به چشم بصیرت نگریسته شود] خود اروپا نیز رفته‌رفته به صورت یکی از شبه‌قاره‌های آسیا درمی‌آید. معنای این سخن آن است که چون می‌خواهیم به مسائل و مشکلات روزگارهای پیش از تاریخ بپردازیم، باید سرتاسر تاریخ‌گذاری اروپا را با مراحل گوناگون تحول و تغییرات قاره‌ی آسیا هماهنگ

و هم‌نوا سازیم. درست است که تاریخگذاری نسبی رویدادهای اروپا از هر جای دیگر متناسب‌تر و باقوام‌تر است، اما تاریخگذاری مطلق آن تنها تا اوایل هزاره‌ی اول پیش از میلاد مورد اطمینان می‌باشد. اگر یکی دو تخمین را که درباره‌ی طول عمر فرهنگ‌ها و تمدن‌های اروپایی زده‌اند کنار بگذاریم، تاریخگذاری دوره‌های کهن‌تر تمدن و فرهنگ‌های اروپایی بر معدودی از همزمانی‌های حاصل از مقایسه‌ی اشیایی متکی است که اصل یا بدل آنها از مصر – از طریق مدیترانه – آورده شده‌اند. سستی و ضعف پایه‌های تاریخگذاری مطلق اروپا به هنگام مرور نوشته‌ی کارل شوخ‌هارت<sup>۱</sup> درباره‌ی تاریخگذاری تروای<sup>۲</sup> یک و تروای دو آشکار می‌شود.<sup>(۵)</sup> آسیای صغیر و ارمنیه و ایران با سومر همان‌گونه رابطه‌ی را داشته‌اند که اروپا با حوزه‌ی مدیترانه داشته است. اما تاریخ سومر در حدود ۳۰۰۰ ق م آغاز می‌شود و روزگار پیش از تاریخ مشرق‌زمین دست‌کم تمام هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد را دربر می‌گیرد. بر این اساس، شاید بتوان برای دوره‌های بسیار کهن آسیای غربی تاریخ‌هایی مطلق به دست آورد. دوره‌هایی چندان کهن که در اروپای شمالی و حتی حوزه‌ی مدیترانه هیچ‌گاه نور تاریخ بر آنها نمی‌تابد. اگر بتوانیم ثابت کنیم میان آثار قابل تاریخگذاری که از آسیای صغیر، ارمنیه و ایران به دست آمده است و اشیای پیداشده در اروپا قرابت و همانندی وجود دارد، آنگاه شواهد نوینی برای روزگارهای پیش از تاریخ اروپا به دست آورده‌ایم. بدیهی است برای فاصله‌های تاریخی چنان دور دست لزومی ندارد که ادوار مختلف، به گونه‌یی که در محدوده‌ی شرق باستان می‌بینیم، با یکدیگر دقیقاً همزمان باشند.

دو گلدان کوچکی را که در لوحه‌ی ۲۰ نشان داده شده است، سال ۱۹۲۶ م در دکانی در همدان – اکباتان باستانی – یافتیم.<sup>(۶)</sup> حال و هوای روزگارهای پیش از تاریخ را داشت. صاحب دکان نمی‌دانست از کجا پیدا شده بودند. سال بعد، تصادفی منجر به کشف محل پیدایش آنها در تپه‌گیان، نزدیک نهاوند، شد. در آنجا اشیای بیش‌تری را به من عرضه کردند. تصویر یکی از این اشیای نیز در لوحه‌ی ۲۰، آمده است. اینها نخستین نمونه‌های سفالینه‌های منقوش‌اند که در خود فلات ایران پیدا شده بود؛ به استثنای گنجینه‌یی که در سال ۱۸۷۶ م، از دامغان – هکاتم‌پولیس<sup>۳</sup> – به دست آمده بود. تعدادی از اشیای این گنجینه در دربار تهران به جای ماند و بقیه توسط قاچاقچیان عتیقه‌جات، که مکان اصلی کشف آنها را امحا کرده بودند، به موزه‌های لوور، کنزینگتن و بریتانیا فروخته شد. در ۱۹۲۷، چند قطعه از اشیای این گنجینه را آقایان رابینسون به من هدیه دادند. پس از بازدید موزه‌ی احمدشاه در ۴-۱۹۲۳، در اثنای سه سال سفر در داخل ایران توانستم محل کشف این گنجینه را در تپه‌حصار، نزدیک دامغان، پیدا کنم. از این نمونه تپه‌های متعلق به روزگارهای پیش از تاریخ در ایران فراوان دیده‌ام. کهن‌ترین چینه‌ها در سومر، بدون استثنا در زیر صدها پا خاک و رسوبات نهفته‌اند؛ حال آنکه در ایران معمولاً بر روی سطح زمین یافت می‌شوند. علت این امر آشکار و در

1. Carl Schuchhardt

2. Troy

3. Hecatompylos

عین حال، از نظر تاریخی بسیار جالب است. در سومر که سرزمینی آبرفتی و شبه‌استوایی است، زندگی به شبکه‌ی وسیع آبیاری وابسته است. حتی اگر رودخانه‌یی تغییر مسیر دهد، با کندن نه‌ری قابل قایقرانی، فاجعه جبران می‌شود. نتیجه آنکه، مردم ندرتاً مجبور به ترک آبادی‌های کهن و باستانی می‌شوند. اما در ایران که همواره کمبود آب دارد و داشته است (در گذشته کم‌تر از امروز)، جابه‌جایی و تغییر سکنا‌ی مردم، که آثار آن در همه جا پیدا است، آشکارا با تغییرات شرایط آبرسانی بستگی دارد. آبادی‌های روزگارهای پیش از تاریخ، همپای منابع آبی، از حواشی دشت‌های نمکی به دامنه‌های کوهستانی عقب‌نشینی می‌کنند و کویر نمک و بیابان بی‌آب و علف پیوسته زمین‌های زراعتی را فرامی‌گیرد.

در ده سال گذشته، کاوش و جست‌وجو درباره‌ی روزگار پیش از تاریخ ایران پژوهشگران و بیش از همه، سر اورل اشتاین<sup>۱</sup> را سخت به خود مشغول ساخته بود. او می‌خواست ثابت کند که میان کهن‌ترین تمدن سند و تمدن سومری ارتباط وجود دارد. کاوش‌های باستان‌شناختی چندی، از جمله در تپه حصار، تپه گیان، سیلک نزدیک کاشان و لرستان آغاز شد.<sup>(۷)</sup> ایجاد هماهنگی میان این فعالیت‌ها ناممکن بود. در ۱۹۲۵، تقریباً دست خالی بودیم و حاصل این کاوش‌ها انبوهی آثار و اشیای گوناگون بود. امروز، آنچه واجب و لازم می‌نماید نظم دادن، طبقه‌بندی و مطالعه درباره‌ی اشیای به دست آمده است و نه ادامه‌ی کاوش و حفاریات. برای همگان، جذبه‌ی کاوش‌های باستان‌شناختی سبب می‌گردد که تأمین هزینه‌های حفاریات و کاوش باستان‌شناختی از تأمین مخارج مطالعه‌ی آثار به دست آمده و انتشار نتایج این مطالعات آسان‌تر باشد. همین امر دانشجویان فاقد آموزش‌ها و مهارت‌های لازم برای کاوش‌های باستان‌شناختی، ولی جویای شهرت و نام، را برمی‌انگیزد تا کاوشگر شوند و به این‌گونه حفاریات دست بزنند. حفاری یکی از روش‌های تحقیق در باستان‌شناسی و مانند آزمایش‌هایی است که در رشته‌های علوم طبیعی انجام می‌گیرد. از حفاری باستان‌شناختی شواهد و قراینی برای حل مسائل به دست می‌آید، مسائلی که نه تنها همپای آگاهی‌های ما تغییر می‌یابند، بلکه متکی به این آگاهی‌های گذرا هستند. حفاری باستان‌شناختی نوعی هنر است، اما رشته‌ی مستقل در باستان‌شناسی نیست. بدون آگاهی عمیق و آشنایی نزدیک با معماها و مسائل تاریخی، هیچ کاوشگری نمی‌تواند این‌گونه مسائل را حل کند و هر قدر هم حسن نیت داشته باشد، قادر به درک صحیح آنچه می‌یابد و می‌بیند نخواهد بود. هیچ مشاهده‌یی نمی‌تواند جوابگوی مسائل پیش رو و مسائل آینده باشد. اگر حفاری و کاوش همگام با تحقیق نباشد، کاوشگر مانند آزمایشگری خواهد بود که با دانش و دانشمند قطع رابطه کرده است. او اشیایی را بر حسب تصادف و اتفاق پیدا می‌کند، ولی آنچه اهمیت واقعی دارد از نظرش پنهان می‌ماند. همه‌ی اشیا و آثار باستانی اهمیتی برابر ندارند. ترازوی سنجش اهمیت میزان متغیر آگاهی‌ها و دانش ما است.

درستی حدس من که ایران منبع و منشأ آن تمدنی بوده است که در شوش دیده می‌شود به‌خوبی ثابت شد. در ۱۹۲۸ م، دست به حفاریات در محلی زدیم که در سال ۱۹۲۳ پیدا شده بود. محل در نزدیکی صفه‌ی تخت جمشید واقع است. تپه‌ی بیضی‌شکل ناچیزی که در حدود ۲۲۵-۳۰۰ متر مربع را می‌پوشاند و حداکثر ارتفاع آن ۳۵ متر بود. تپه اسم نداشت،<sup>(۸)</sup> می‌شد آن را هم پرسپولیس نامید. در ۱۹۳۱، به کمک ای. لانگزدورف<sup>۱</sup>، که سرپرست کارگاه بود و از سوی مؤسسه‌ی مطالعات شرقی دانشگاه شیکاگو، به حفاری ادامه دادم. با آنکه فقط بخش کوچکی از تپه را کاوش کردیم، اما سیل تناوری از اشیای کوچک که اغلب سفالینه بود به راه افتاد.<sup>(۹)</sup>

در تعیین «دوره‌ها» برای این آثار، جمع بستن آنها موجب گمراهی می‌شود؛ زیرا بعضی از اتاق‌ها بارها مرمت و بازسازی شده‌اند. همچنین آشکار است که پس از دوره‌ی با طول نامعین، آبادی دیگری که بیش‌تر جنبه‌ی عشایری داشته، در همان محل پای گرفته بوده است. بر روی تپه، مطابق معمول، آثار چند قبر قرون وسطایی دیده می‌شد. با در نظر گرفتن این محدودیت‌ها، تپه فقط از دوره‌ی واحدی حکایت می‌کند. بناها از گل لگدخورده با جرزهای باریک و کوتاه ساخته شده‌اند و انبوهی اتاق‌های کوچک و تنگ دارند. نمی‌توان آنها را مجموعه‌ی از «خانه»‌ها دانست. در شرق نیز همانند اروپا عادت این است که در گذشته‌ی دوردست، به دنبال بقایای بناهای کوچک کلبه‌مانندی باشیم که یکی دو اتاق بیش‌تر ندارند؛ کلبه‌هایی که مأوای خانواده‌های کوچکی بوده‌اند.

تپه‌ی نزدیک تخت جمشید از مقوله‌ی دیگری است. در اینجا مجموع اتاق‌ها بنایی نسبتاً بزرگ را به‌وجود آورده‌اند. ساختمان به‌گونه‌ی نامتعارف از استحکام خوبی برخوردار بوده است. دیوارها دوسوم ارتفاع خود را حفظ کرده‌اند. در اینجا و آنجا آثار رنگ‌های سفید و قرمز دیده می‌شود. درها کوتاه و تنگ، با یک الی یک متر و نیم ارتفاع، و پنجره‌ها از این هم تنگ‌ترند. در اتاق‌ها اسباب و اثاثیه‌ی زندگی یافت شد. در ظرف‌های سفالین بقایای آذوقه و سنگ چخماق به‌جا مانده بود. در یکی از همان اتاق‌های تنگ و تاریک، مجموعه‌ی بزرگ از صدف و دیگر سنگواره‌ها و گوش‌ماهی و استخوان‌های حیوانات دریایی به‌دست آمد که شاید برای مراسم جادوگری بدوی به کار می‌رفته است.

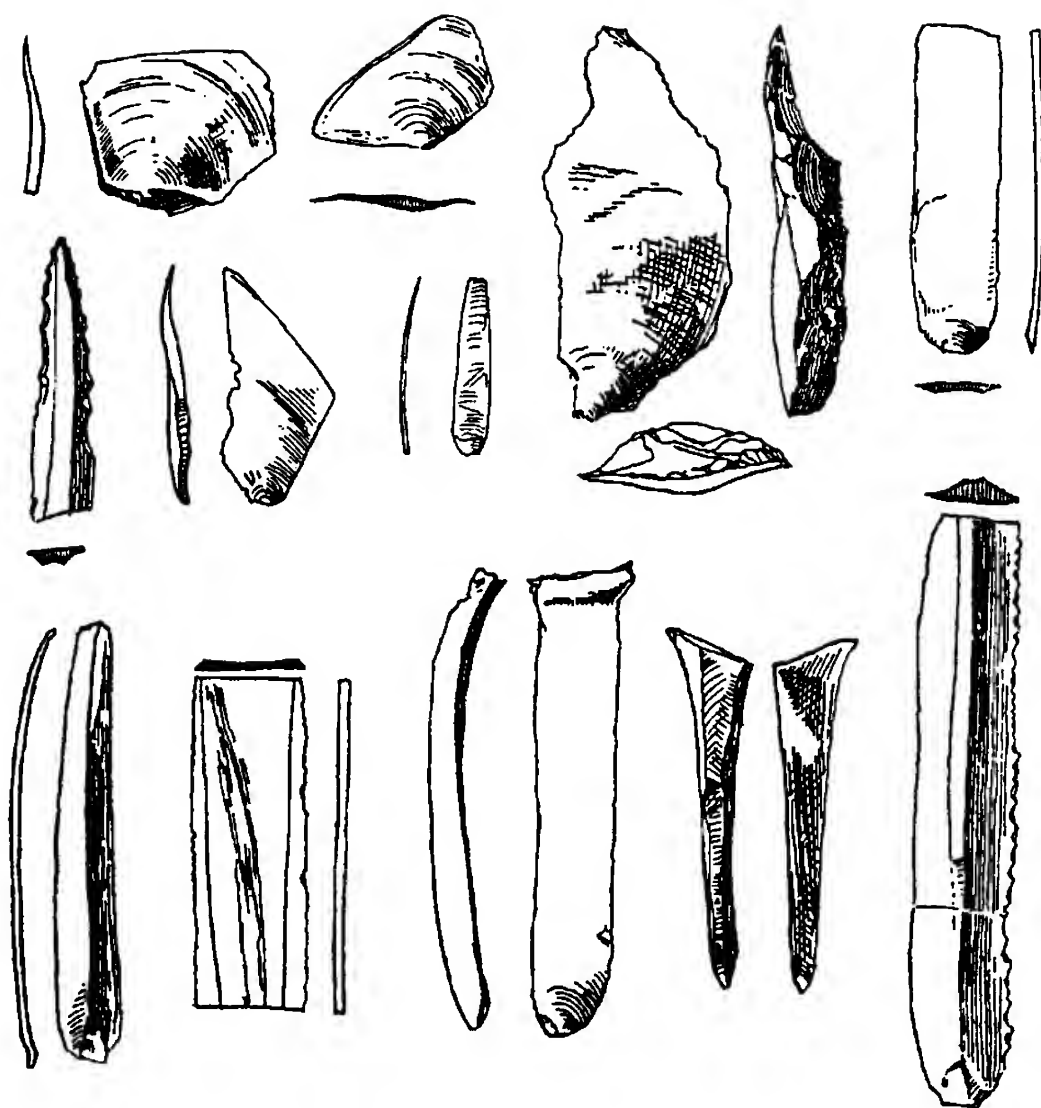
ظاهراً آبادی را ناگهانی تخلیه کرده بوده‌اند، اما علت و سبب این تخلیه‌ی ناگهانی را نمی‌توان پیدا کرد. نه اثری از حمله و یورش دیده می‌شود و نه نشانی از شیوع بیماری‌ها و تغییر منبع آب. در هیچ‌یک از اتاق‌ها یا دهلیزها قبر یا جسدی پیدا نشد.

معماری این آبادی که در واقع، مجتمع مسکونی واحدی می‌باشد، حاکی از آن است که ساکنان آن مجتمع به صورت تک‌فامیلی زندگی نمی‌کرده‌اند. زندگی آنان به صورت طایفه‌ی می‌گذشته است و روابط



زناشویی نامتعارف می‌داشته‌اند؛ از همان نوع روابط زناشویی نامتعارفی که آثار آن را در اطراف و اکناف و ادوار مختلف فلات ایران یافته‌اند. در ایلام - که چون پای مردم ساکن آنجا پیش می‌آید باید آن را بخشی از فلات ایران دانست - بنا بر اسناد مکتوبی که به صورت سنگ‌نبشته‌های باستانی پیدا شد، در تمام طول تاریخ دو هزار و پانصد ساله‌ی آن، حق وراثت به زنان تعلق می‌داشته است. وارث قانونی تاج و تخت سلطنت پسر شاه نبود، بلکه این میراث پسر خواهر شاه می‌رسید. شاهان ایلام خود را از سلاله‌ی شهبانویی اساطیری می‌پنداشتند که وظیفه‌ی حفظ تبار او در طول زمان، از دختر به دختر محول شد. بعدها نیز در سکستان (سیستان) مشاهده می‌شود که جانشینی امیر محلی به پسر خواهر او می‌رسد. هخامنشیان روابط زناشویی آریایی خود را، که با این‌گونه رسوم تفاوت‌های فاحش داشت، تغییر دادند تا با آنچه بومی فلات ایران بود سازگار شود. ایرانیان بر این باور بودند که فقط شخص ذکور می‌تواند صاحب خورنه<sup>۱</sup> یا فرشاهی شود. اگر هم نسل مذکر قطع می‌شد، سلسله‌ی تازه به سلطنت رسیده برای آنکه مشروعیت یابد، لازم بود با دختری از خاندان سابق شاهی ازدواج کند. مجاز بودن ازدواج با محارم - ازدواج میان برادر و خواهر ناتنی - که در میان ایرانیان رواج داشت نتیجه‌ی همین تلاش برای ایجاد سازگاری میان آداب آریاییان و رسوم بومیان فلات ایران بود. در مورد رسم وراثت به زن، رواج این رسم‌ها حکایت از آن دارد که در گذشته‌ی بس دورتر، زندگی جامعه با نظام مادرشاهی اداره می‌شده است، نظامی که مبتنی بر رسم چندشوهری و همبستری دسته‌جمعی بود. آنچه معماری مجتمع مسکونی کاوش شده در تپه‌ی نزدیک تخت جمشید دقیقاً بر آن دلالت دارد رواج همین رسم و نظام است. خصیصه‌ی استثنایی و نادر بودن این‌گونه رسوم یکی از قوی برای پی بردن به روابط مردم‌شناسی است. می‌توان پنداشت که ساکنان این مجتمع مسکونی با مردم ایلام و اقوامی که بعدها ساکن ولایت ایران شدند - مانند مردم سکستان - خویشاوندی نزدیک داشته‌اند. این قوم در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد شامل طوایفی در آسیای صغیر و هندوستان غربی بود که رسومی همانند در میان آنان رواج داشت و بی‌تردید، کاملاً آسیایی بودند.

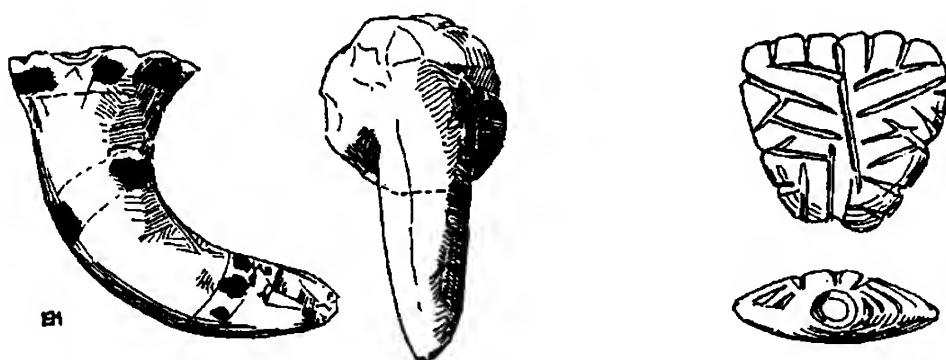
هنوز عصر حجر است. هر چه آلات و ابزار وجود دارد از سنگ و چخماق و گل و سفال است، گه‌گاه شیشه‌ی آتشفشانی به کار می‌برند. فلز به کلی ناشناخته است.<sup>(۱۰)</sup> تقریباً تمام سنگ چخماق‌های به‌دست‌آمده ریزدانه و خشن هستند (شکل ۱). اثری از سنگ صیقل‌یافته دیده نمی‌شود. این آثار اگر با نمونه‌های اروپایی مقایسه شوند، به نظر باید متعلق به دوره‌ی کهن‌تر از عصر حجر اخیر باشند. از نظر شکل و شیوه‌ی به‌کاررفته در ساخت آنها با نمونه‌هایی که از کاوش‌های باستان‌شناختی دیگر نقاط غرب آسیا پیدا شده‌اند، تفاوتی ندارند.



شکل ۱

به طور مثال، برای ساختن ابزار نخ‌ریسی، واحد توزین، سنگ‌های بازی و زیورآلات از گِل استفاده می‌کردند. در رشتن و بافتن مهارت داشتند. مردمی بودند آرام که در صلح و صفا می‌زیستند. این را از آنجا می‌دانیم که می‌بینیم هیچ‌گونه جنگ‌افزاری نداشتند. تنها اسلحه‌ی آنان گرزهای کوچک و فلاخن و گلوله‌های گلی بود که با آنها فقط می‌شد پرنده شکار کرد و در جنگ با دیگر مردمان کاربرد نداشت. در شمال غرب هندوستان نیز شاهد همین وضع و احوال هستیم که قرینه‌ی دیگری است بر شباهت و خویشاوندی میان این دو فرهنگ. حتی برای نمونه هم سر یک پیکان پیدا نشد. کمان ناشناخته بود، همچنان‌که تبر. تعدادی میخ‌های گلی خمیده که خیلی خوب در مشت جا می‌گرفت پیدا شد (شکل ۲). نمونه‌های همانند آنها از ریشهر، واقع در خلیج فارس و سومر، به دست آمده است. این میخ‌ها معمولاً همراه با داس‌هایی گلی شبیه به آرواره‌ی الاغ پیدا می‌شوند. آرواره‌ی الاغی که به جای دندان، گاهی سنگ چخماق در آن کار می‌گذاشتند. می‌گویند از این میخ‌های منحنی برای محافظت دست چپ به هنگام درو استفاده می‌شده

است. تردیدی نیست، مردمی که در این مجتمع مسکونی می‌زیستند کشاورز و برزگر بوده‌اند. تپه‌یی که مجتمع را در دل خود دارد، در دشتی حاصلخیز و کنار نهری واقع است که آب آن از چشمه‌یی در فاصله‌ی نه چندان دور، از زیر کوه می‌جوشد. چشمه‌یی که هنوز هم قداست خود را حفظ کرده و مملو از ماهیانی است که در حفاظ تقدس چشمه، در امنیت به سر می‌برند. شرایط اقلیمی فلات ایران برای پیدایش کشاورزی اولیه به مراتب مناسب‌تر و مستعدتر از دشت‌های رسوبی سومر است. کشاورزی بین‌النهرین بر راه‌آبه‌های بزرگ و نهرهای پهناور منشعب از فرات و دجله متکی است. لازمه‌ی کشاورزی گسترده نیروی کار متشکل است. امری که پیش شرط وقوع آن، زندگی شهری و وجود دولتی با اقتدار است و نه آبادی‌های کوچک با ساکنانی محدود. بنابراین، کشاورزی بدوی در فلات ایران سابقه‌یی بس طولانی‌تر از کشاورزی در دشت‌های کم‌ارتفاع بین‌النهرین دارد. در پایان عصر حجر، بومیان فلات مرتفع ایران نسبت به اقوام ساکن دشت‌های بین‌النهرین به درجه‌ی بسیار بالاتری از تمدن رسیده بودند.

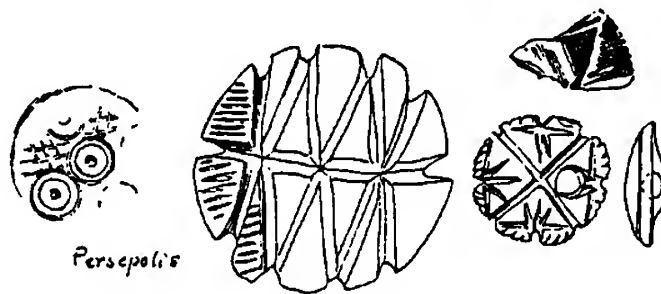


شکل ۲

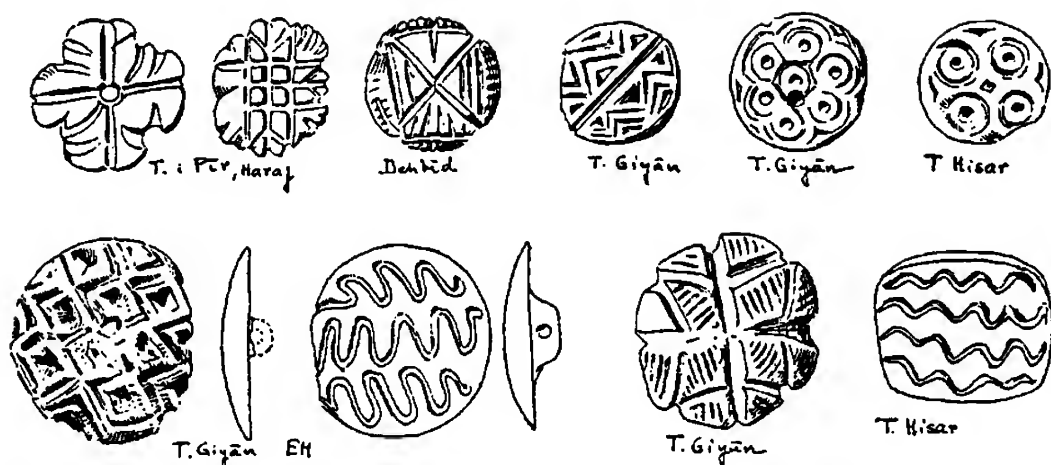
شکل ۳

در محل حتی یک گور هم پیدا نشد. ظاهراً آنان رسم نداشتند درگذشتگان خود را در مجاورت خانه‌ی خود دفن کنند. در «سامرا»<sup>۱</sup> وضع به عکس بود. قبرستانی یافت شد که در مجاورت آن، اثری از آبادی و سکونت آدمیان وجود نداشت. شاید دلیل پیدا نشدن هیچ‌گونه زیورآلات فردی همین مرسوم نبودن به خاکسپاری مردگان باشد. تنها زیور واقعی که پیدا شد فیروزه‌ی کوچکی است به شکل قلب که طرحی بر روی آن حک شده است (شکل ۳). در اینجا نیز همانند سامرا و عبید، هنوز استفاده از سنگ لاجورد شروع نشده بود و فقط فیروزه را می‌شناختند. با وجود نهایت سادگی، در ساخت این آویزه سلیقه به کار رفته است. همان سلیقه‌یی که در ساخت دکمه‌های بی‌شمار پیدا شده می‌توان مشاهده کرد. نمونه‌یی از این دکمه‌ها در لوحه‌ی ۱ و شکل ۴ آورده شده است. روی آنها اندکی محدب است و پشت آنها صاف با سوراخی برای دوختن به جامه. هیچ‌گاه دکمه‌ها به صورت جفت پیدا نمی‌شوند. با توجه به اندازه‌ی بزرگ آنها، احتمالاً به صورت تک و برای نگاه داشتن ردا بر روی شانه به کار می‌رفته‌اند. نظریه‌یی که بعداً پیدا شد این

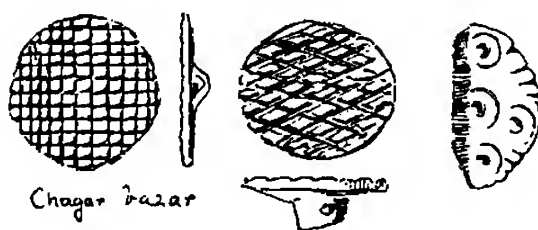
بود که تمام آنها را، به عنوان مهر، برای نشانه گذاری روی درب گلی خمره ها یا ظروف گلی حاوی مایعات و جامدات مصرف می کردند تا مالک ظرف مشخص باشد. درب این ظرف ها درست همانند درب ظرف هایی است که بعدها در چین های متعلق به روزگارهای پیش از تاریخ، در همه جای سومر و ایلام یافت شد (لوحه ی ۱). شبیه این دکمه ها، نه تنها در تپه گیان (شکل ۵) (۱۱) و جنوب شرقی ایران (مقایسه شود با نمونه های «تل پیر»<sup>۱</sup>)، بلکه در «ارپاچیه»<sup>۲</sup> (نزدیک نینوا) و «چغاری بازار»<sup>۳</sup> بین النهرین (شکل ۶) نیز پیدا شد. با آنکه این دو محل بیش از هزار و پانصد کیلومتر با یکدیگر فاصله دارند، پیدا شدن این دکمه های یکسان ارتباط میان فرهنگ های ایران و بین النهرین را اثبات می کند. به نمونه هایی که دایره های متحدالمرکز دارند و در شکل های ۴، ۵ و ۶ آورده شده اند توجه شود. لوحه ی ۱، تصویر دکمه ی مثلث شکلی را نشان می دهد که با نمونه ی به دست آمده از تپه گیان یکسان و چیزی است بین دکمه ی واقعی و سگک. نمونه های دیگری از تپه گیان و ارپاچیه در شکل ۷ و لوحه ی ۱۶ ارائه شده است. سادگی طرح روی دکمه ها یکدستی اسلوب به کار رفته را محسوس تر می سازد. اگر مراد از مهر سطحی صاف باشد که قطر طویل آن را سوراخ (و این گونه سوراخ امکان دکمه بودن را منتفی می سازد) و بر روی آن نقشی معکوس حک کرده باشند؛ میان نمونه های بی شمار به دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون، نزدیک تخت جمشید، فقط یک مهر دیده می شود (لوحه ی ۱). در تپه گیان و دیگر نقاط ایران از این گونه مهرهای یکسان فراوان به دست آمده است (شکل های ۱۲۸-۱۲۹). در اینجا با نمونه ی اولی و اصلی مهری آنچنان کهن رویه رو هستیم که همانند آنها را در سومر، در قدیم ترین چین های عبید می توانیم بیابیم. در بین النهرین و آشور باید حتی به دوره ی باستانی تر تل حلف رجوع کرد. در تل باکون هنوز شکل اولیه و اصلی خود را - که دکمه مانند می باشند و نه مهر مانند - حفظ کرده است. پس می بینیم که مهر کردن، نه تنها پیش از ابداع خط بلکه حتی قبل از اختراع مهر رواج داشته است. مهرهای مسطح این چنین پیدا شدند. پیدایش مهرهای استوانه یی نیز به همین منوال بود. مهرهای استوانه یی نیز در ابتدا تعویذهایی بودند که به منظور نشانه گذاری روی گل برای تشخیص مالکیت، به کار می رفتند. مالکیت مفهومی بسیار کهن و باستانی است که نه تنها در فطرت آدمی می باشد بلکه چه بسا از خود آدمیزاد نیز قدیمی تر و با سابقه تر است. اما علامت گذاری برای ثبوت مالکیت، خود دلالت بر وجود نظم و قانون می کند.



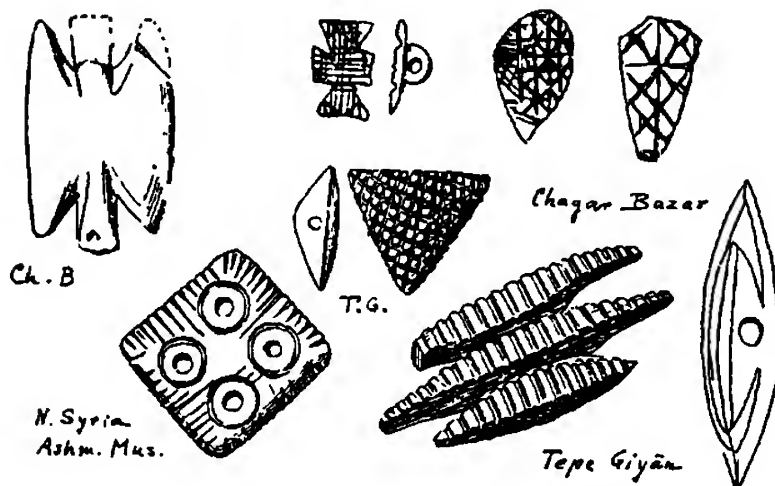
شکل ۲



شکل ۵



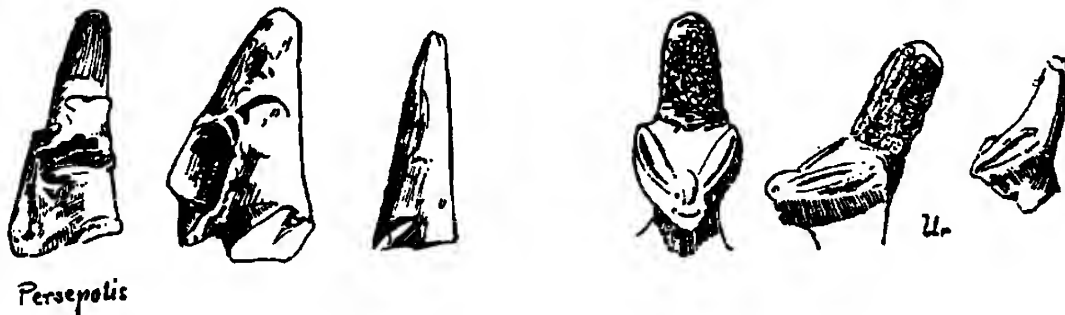
شکل ۶



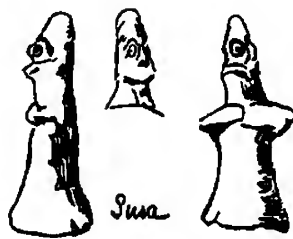
شکل ۷

اگر این ملاحظات و تأملات مختصر بیش از دربارهی مفاهیم مالکیت و قانون و نظم به دست داد، پیکره‌های کوچک گلی پخته اغلب رنگ آمیزی شده، و گاهی بدون رنگ، نیز باید ما را در زمینه‌ی آشنایی با عقاید و باورهای دینی مردم ساکن این مجتمع مسکونی تا اندازه‌ی راه‌گشا باشد (لوحه‌ی ۲). پیکره‌های زن به مراتب بیش از پیکره‌های مرد است. بعضی کاملاً ابتدایی و آزمایشی هستند. پاره‌ی، دست‌ها و پاهایی با حالات گوناگون دارند. خیلی‌ها هم نه دست دارند و نه پا. گاهی سر دارند و گاهی ندارند. زمانی فقط عضله‌ی شانه یا پا را نشان داده‌اند و به جای بازو، فقط به ایجاد برآمدگی اکتفا کرده‌اند. از یکدستی سبک

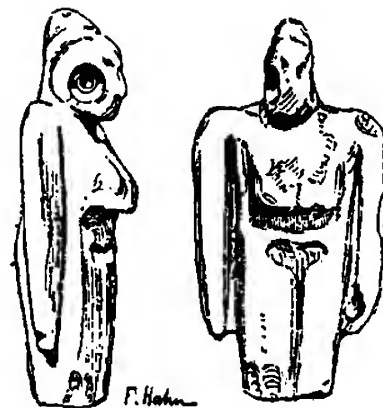
اصلاً خبری نیست. آنچه هست سبک تجریدی و انتزاعی همزمان با کوشش آشکار برای انعکاس واقعیت است. طبقه‌بندی‌های زیبایی‌شناختی امروزی در عرصه‌ی هنر، از قبیل سبک تجریدی، طبیعی، امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم درباره‌ی این آثار باستانی هیچ‌گونه کاربردی ندارد. سر مردی که در شکل ۸ آمده، کاملاً طبیعی است و همه‌ی اجزای صورت در سر جای خود و با تناسب صحیح آورده شده است. اما همین مضمون را نیز به دفعات به شکل مخروطی نوک‌تیز نشان داده‌اند که در دو سوی آن، دو شکاف به جای چشم گذاشته‌اند. در کهن‌ترین چینه‌های عبید و همچنین در چینه‌ی همزمان اوروک نیز چشم‌ها را به همین شیوه نشان داده‌اند (شکل ۸). در شوش یک (یا چینه‌های کهن‌تر) و «خفاجه»<sup>۱</sup> نیز از همین سبک پیروی شده است (شکل ۹). پیکره‌یی که در شکل ۱۰ دیده می‌شود از سنگ ساخته شده و بسیار ابتدایی است. این تندیس از سومر به دست آمده است و به مجموعه‌ی خصوصی تعلق دارد که پیش از این در برلین بود.



شکل ۸



شکل ۹



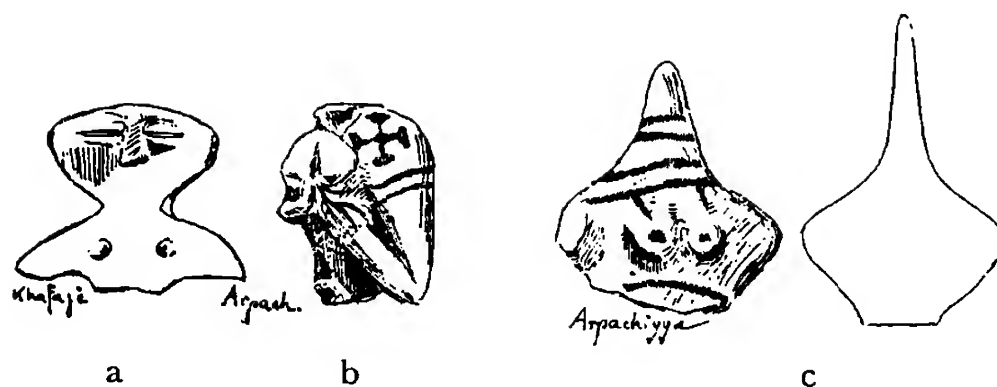
شکل ۱۰

بر روی پیکره‌های به دست آمده از مجتمع مسکونی نزدیک تخت جمشید، طرح صلیب شکسته نقاشی شده است که برجستگی خاصی دارد. در بعضی از پیکره‌ها، این نقش نه تنها روی بازو بلکه بر تمام بدن نقاشی شده است. این گونه علامت‌گذاری یادآور خالکوبی روی تندیس‌های بسیار کوچک متعلق به اوایل

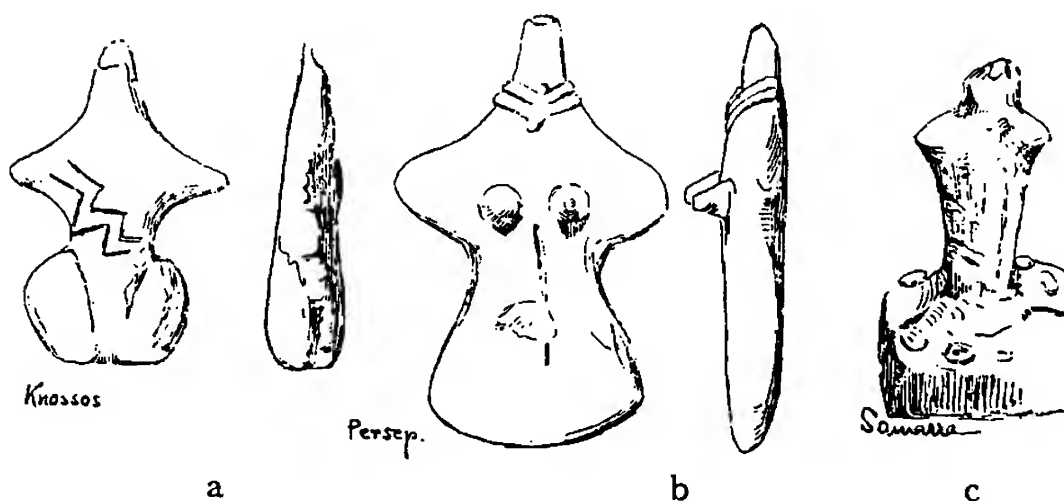
دوره‌ی پیش از سلسله‌های فراعنه‌ی مصر است. باز در ارپاچیه است که جفت کامل و قرینه‌ی دقیق این نشانه را می‌یابیم. یکی دیگر از نمادهای آشنا برای ساکنان مجتمع مسکونی تل باکون، صلیب به اصطلاح «مالتی» است که به جای صلیب معمولی، بر روی شانه‌ی پیکره ترسیم شده و در شکل ۱۱ آمده است. در همین شکل، تصویر نمونه‌های دیگر پیکره‌ی را که در ارپاچیه پیدا شده است، می‌توان دید. از مجتمع مسکونی تل باکون پیکره‌ی غیرمنقوش بی‌همتایی به دست آمد، شبیه پیکره‌ی متعلق به عصر حجر از «کنوسوس»<sup>۱</sup> واقع در جزیره‌ی «کرت»، که کیفیت و رنگ گل آن نشان می‌دهد که بومی نیست. در شکل ۱۲، می‌توان شیئی وارداتی ساخت کنوسوس را با نمونه پیکره‌های ساخت تل باکون مقایسه کرد. نمونه پیکره‌ی وارد شده از کنوسوس بر قطر سینه‌اش دو خط مواج و موازی دارد شبیه همان طرحی که معمولاً روی دامن کوتاه مردان تپه حلف، یعنی کهن‌ترین پیکره‌های به دست آمده از آنجا دیده می‌شود. این پیکره را بایستی در عصر حجر از جزیره‌ی کرت به تل باکون، نزدیک تخت جمشید، آورده باشند. همان‌گونه که ساکنان «تپه گورا»<sup>۲</sup> نیز بتجه‌های خود را از مغرب آسیای صغیر وارد می‌کردند. همانندی‌هایی که میان هنر ارپاچیه از یک سو و هنر دیگر نقاط باستانی وابسته به ارپاچیه از سوی دیگر دیده می‌شود قرینه‌ی بر داد و ستد و بازرگانی نیست، دلیل مثبتی است که ساکنان این نقاط، فرهنگ مشترک و واحدی داشته‌اند. تمام پیکره‌های به دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون بدون سر هستند. تا به حال دو قطعه از یک پیکره که به هم بخورند پیدا نشده است. اینها باید بت‌های کوچک خانگی بوده باشند. به احتمال بسیار زیاد، پیکره‌های مؤنث به ایزدبانوی مادری آن جامعه‌ی بدوی تعلق دارد که نظام اداره‌ی آن بر مادرسالاری استوار بوده است. این واقعیت که حتی یک پیکره هم پیدا نشده است که سر آن را نزده یا نبریده باشند با تخلیه‌ی ناگهانی مجتمع مسکونی تل باکون بی‌ارتباط نیست و از نوعی کیفر و مجازات حکایت می‌کند. احتمالاً پیکره یا بت کوچک خانگی نتوانسته یا نخواسته است به پرستندگان خود یاری رساند، سرش را بریده‌اند. لوحه‌ی ۲ (مقایسه شود با شکل ۱۲) تصویر بت کوچکی است از گل خام که از گورستان سامرا به دست آمده است و از دیگر پیکره‌ها باستانی‌تر و بدوی‌تر می‌نماید.

گذشته از پیکره‌های آدمی، انواع پیکره‌ی حیوانات، هم اهلی و هم وحشی، نیز به دست آمد؛ از قبیل گاو و گوسفند و سگ و شیر و پلنگ و انواع پرندگان. پاره‌یی از آنان بسیار هنرمندانه ساخته شده‌اند، (→ لوحه‌ی ۳ و شکل ۱۳). پیکره‌ی پرندگانی نیز، دقیقاً با همین سبک و اسلوب، نه تنها از تپه گیان و «آنو»<sup>۳</sup> و دیگر نقاط ایران بلکه از ژرف‌ترین چینه‌های حفاری باستان‌شناختی در سومر و آسیای صغیر به دست آمده است. شاید از نذورات و مقدس بوده‌اند، یا آنکه طلسم مخصوص محافظت از درندگان یا باروری گله و یا کامیابی در شکار و صید بوده‌اند. شاید هم نمونه‌هایی از کهن‌ترین و نخستین کوشش‌های آدمی برای تقلید از آفاق باشد؛ نخستین جوشش‌های تخیل خلاق آدمی، یعنی هنرهای تجسمی.

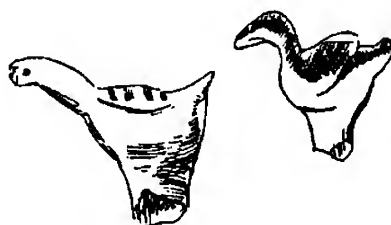




شکل ۱۱



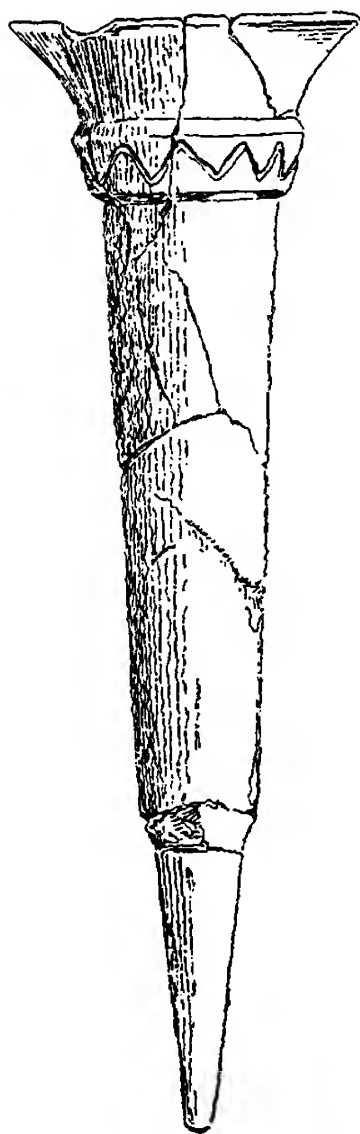
شکل ۱۲



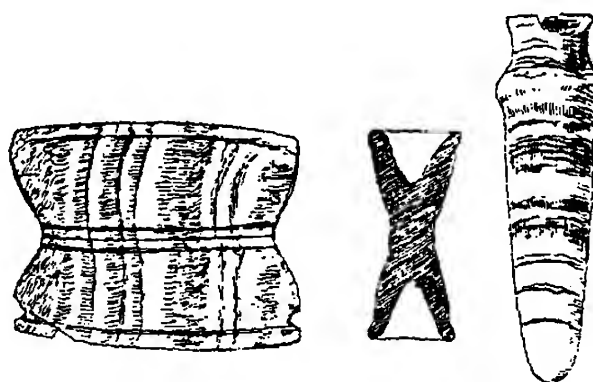
شکل ۱۳

در کتابی دیگر تصویر دو جام را، یکی از سنگ سیاه و دیگری<sup>(۱۲)</sup> از سنگ مرمر تراشیده شده، به چاپ رسانده‌ام. این هر دو از مجتمع مسکونی تل باکون، نزدیک تخت جمشید، به دست آمد. در شکل ۱۴، جام مرمر دیگری دیده می‌شود که دست کم ۳۸ سانتی متر بلندی دارد و به شکل شاخی کشیده ساخته شده است. این جام با شاخ بز منسوب به «ژوپتر» بی شباهت نیست. در ایران، از آن به عنوان گلدان استفاده می‌کردند و به خصوص در سیستان، اوایل عصر مس، خیلی مورد پسند بود. کهن‌ترین این گلدان‌ها به ریخت‌های شگفت‌انگیزی ساخته شده‌اند، به همان شگفتی آثار مربوط به «سومر»، «ادب»، «اور» و «اوروک». در شکل ۱۵، دو ظرف مرمرین دیگر با ریخت نامتعارف، مربوط به سامرا، دیده می‌شود. باید

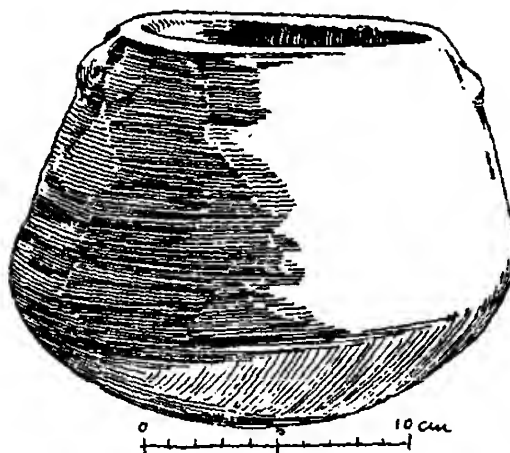
جای مخصوص رنگ‌های سیاه و قرمز باشد. بومیان فلات ایران در روزگارهای پیش از تاریخ، همانند دیگر اقوام و طوایف بدوی، خودشان را رنگ می‌کردند. بر روی پیکره‌های آدمی، شکل صلیب‌های شکسته یا نمادهایی دیگر دیده می‌شود. بر روی بدن اشخاص نقاشی یا خالکوبی می‌شد. شیء مرمرین شاخ‌مانند به دست آمده از سامرا، و نیز شوش یک، بر الگویی سفالی ساخته شده است. ظرف‌های سفالینی را که ظرف مرمری پیدا شده در مجتمع مسکونی تل باکون بر آن الگو ساخته شده است، در لوحه‌ی ۱۳ می‌توان تماشا کرد. مختصر وسایل خانه و کاشانه‌ی آدم بدوی، میدانی با وسعت کافی برای نمایش تخیل خلاق او نیست. تخیل خلاق که نه تنها وجه تمایز آدمی با دیگر جانداران است بلکه موجبات تحول و تکامل تمدن‌ها را فراهم می‌آورد و سرانجام به بزرگ‌ترین و دیرپاترین کامیابی‌های آدمی منجر می‌شود. در این مرحله‌ی بسیار ابتدایی از اوج گرفتن تمدن، تمام توانایی هنرمندانه‌ی آدمی در تولید صنعتی زیر پا افتاده و خاکی، یعنی سفالگری متمرکز می‌شود. صنعتی که درست به علت همین خاکی بودن از دیگر رشته‌های تولیدی بادوام‌تر و کهن‌تر است. از همین جا می‌توان دریافت که چرا در عصر حجر سفالگری هنری والا بود، حال آنکه با پیدایش و رواج مصرف فلز از اهمیت آن کاسته شد.



شکل ۱۴



شکل ۱۵



شکل ۱۶

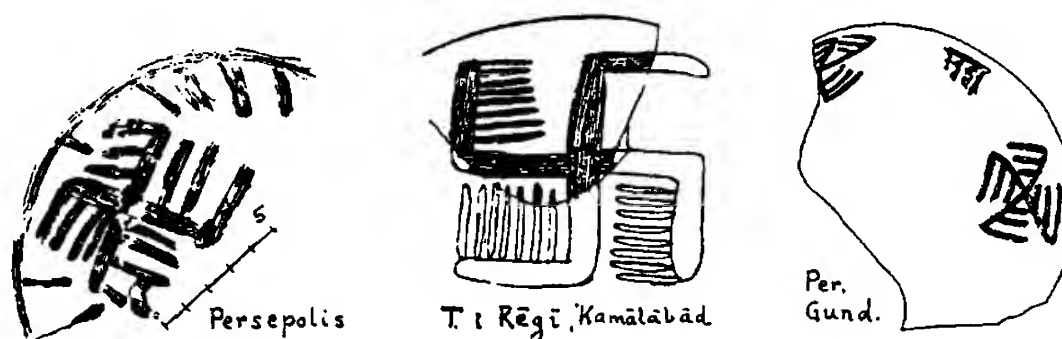
آن قدر کوره‌ی سفالگری پیدا شده است که ناچاریم بپذیریم سفالگری در این زمان هنوز به صورت پیشه‌یی اختصاصی درنیامده بود. ظاهراً هر مردی، یا دقیق‌تر بگوییم، هر زنی برای رفع نیازهای خویش گاهی سفالگری می‌کرده است. ملاحظات دیگر نیز مؤید این نظر است. در اتاق‌های مجتمع مسکونی تل باکون انواع ظروف سفالین، همان‌گونه که به کار برده می‌شدند، پیدا شد. از وضع قرار گرفتن این ظروف آشکار است که ساکنان آبادی به عللی نامعلوم مجتمع را به گونه‌یی ناگهانی ترک کرده‌اند. هنوز در ته بعضی از ظرف‌ها پس مانده‌ی غذا یا بعضی لوازم دیگر از جنس سنگ چخماق دیده می‌شود.

این مردم با چرخ سفالگری آشنا نبودند. همیشه و همه جا، سفال رنگین و منقوش در کنار سفال ساده است، همچنان‌که امروز ظروف چینی گرانها را برای آشپزی به کار نمی‌برند. از این رو، شمار ظروف سفالین ساده‌ی غیرمنقوش و آجری‌رنگ، که برای آشپزی و دیگر مصارف به کار می‌رفته است، دست کمی از انبوه سفال رنگین و نقاشی‌شده ندارد (شکل ۱۶). گلی که برای ساختن سفال ساده به کار می‌بردند ناخالص و پراز ماسه است، اما گلی که برای ساختن سفال‌های رنگین و منقوش به کار می‌بردند خالص، ورآمده، با نفوذپذیری نامحسوس نسبت به آب و معمولاً خردلی رنگ است. گه‌گاه رگه‌های قرمز یا سبزرنگ دارد که ناشی از بدی تنظیم حرارت کوره یا ناخالصی گل است. نقش‌ها معمولاً رنگ قهوه‌یی با سایه‌هایی سیاه، سبز، یا صورتی و یا زردند. سایه‌هایی که تعمیدی نبوده، بلکه سفالگر نتوانسته است حرارت کوره را چنان که باید و شاید تنظیم کند. از میان هزاران قطعه سفال به دست آمده از محل، فقط یکی را با رنگ‌های سیاه و قرمز منقوش کرده بودند.

برای ذخیره کردن آذوقه، خمره‌های بزرگ را با گذاشتن نوارهای پهن گلی به روی هم می‌ساختند. شیوه‌یی که هنوز هم رایج است. دیگر انواع ظروف دیواره‌های بسیار نازکی دارند به گونه‌یی که ضخامت دیواره‌ی ظرف در حدود ۱-۱٫۵ صدم قطر آن است. بیش‌تر آنها به لحاظ کیفیت و شکل ظاهری، مانند پوست تخم شترمرغ هستند. تمام استنباط‌ها درباره‌ی نحوه‌ی تولید آنها نادرست است. چراکه ساختن آنها نه به شیوه‌ی معمول دستی بوده است، نه به کمک چرخ سفالگری و نه به وسیله‌ی قالب‌ریزی. نشانه‌هایی دال بر آن است که هم سطح بیرونی و هم سطح درونی ظرف را پس از نوعی خشک کردن مقدماتی، به طور نیمه‌خشک تراشیده‌اند تا نازک شود. در غیر این صورت هر ظرف گلی‌یی را که چنین دیواره‌ی نازکی داشته باشد، اگر به صورت تر در کوره بگذارند فرومی‌ریزد و شکل خود را از دست می‌دهد.

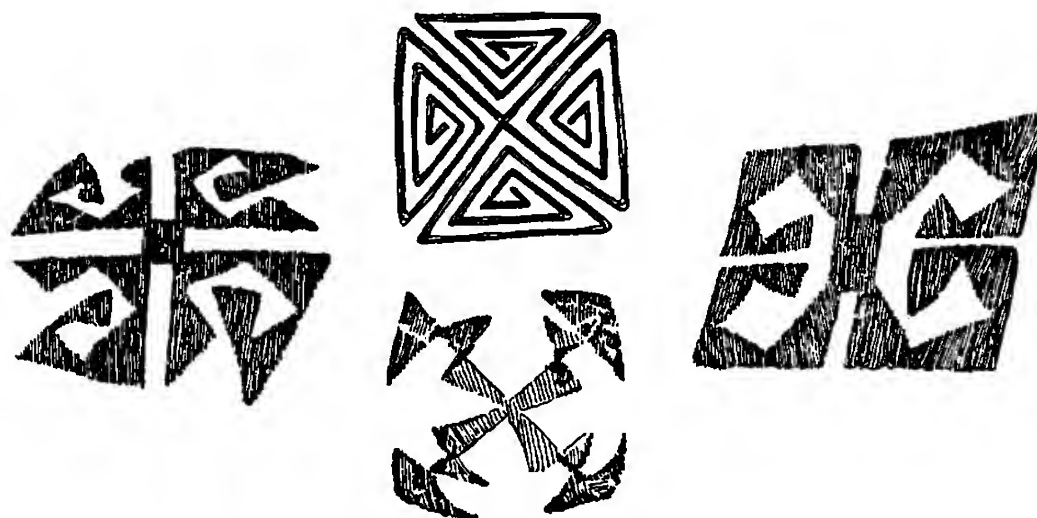
تزئین روی ظرف‌ها نه تنها تنوعی شگفت‌انگیز دارد، بلکه پر از انواع تضادها و ناهمگونی‌های سبکی است. این امر حاکی از آن است که هنوز هیچ سنتی پا نگرفته و جا نیفتاده بوده است. کثرت کوره‌های سفالگری به جامانده نیز حکایت از آن دارد که سفالگری صنعتی خانگی بوده است. سفالگری که برای فروش یا مبادله، سفال تولید می‌کند یا باید تابع پسند مشتریان خود باشد و یا آنکه سلیقه‌ی خویش را بر آنان

تحمیل نماید، که هر دو شق منجر به پا گرفتن سنت و نوعی محدودیت در تنوع می‌شود. چون در چاپ پیشین سیاهه‌ی ظروف پیدا شده در حفاری‌های آزمایشی ۱۹۲۸، ظروف را بر حسب شکل آنها طبقه‌بندی کرده‌ام، در اینجا بیش‌تر به مضمون نقاشی‌ها و تزیینات این ظروف می‌پردازم.



شکل ۱۷

نقاشی‌ها آکنده از نمادهای تجریدی هستند. از آن جمله است صلیب شکسته‌یی که به هنگام وصف بت‌های گلین کوچک متذکر آن شدیم. شکل ۱۷، بخشی از کاسه‌یی را نشان می‌دهد که در درون آن سه صلیب شکسته نقش شده است. بازوهای صلیب بیش از یک خط پیچنده، گاهی سه خط و گاهی چهار خط دارد. این‌گونه طرح در سفال معاصر «تل ریگی»<sup>۱</sup> کمال‌آباد یا «پریانوگوندای» دره‌ی زهاب فراوان دیده می‌شود. در شکل‌های پیچیده‌تر (شکل ۱۸)، هر بازوی پیچنده از تعدادی مثلث‌های نامنظم به‌وجود می‌آید. همه‌ی آنها را از انواع صلیب شکسته محسوب می‌دارند. انواع ساده‌ی این طرح را در بشقاب‌ها و



شکل ۱۸



شکل ۱۹

کاسه‌های مسطح به دست آمده از سامرا می‌توان دید (شکل ۱۹). به هریک از پره‌های صلیب، بازو یا دستی انگشت دار وصل شده است. چون نمونه‌های این گونه صلیب در سومر، اکد، بابل و آشور یافت نشده است، باید درباره‌ی توزیع جغرافیایی آن با دقت مطالعه شود. (۱۳) در مجتمع مسکونی تل باکون، کاربرد صلیب در تزیینات در مرحله‌ی تکوین و هنوز متغیر بود و صلیب شکسته‌ی تاریخی آن سنتی باقیمانده از میان انبوه انواع صلیب‌ها است.

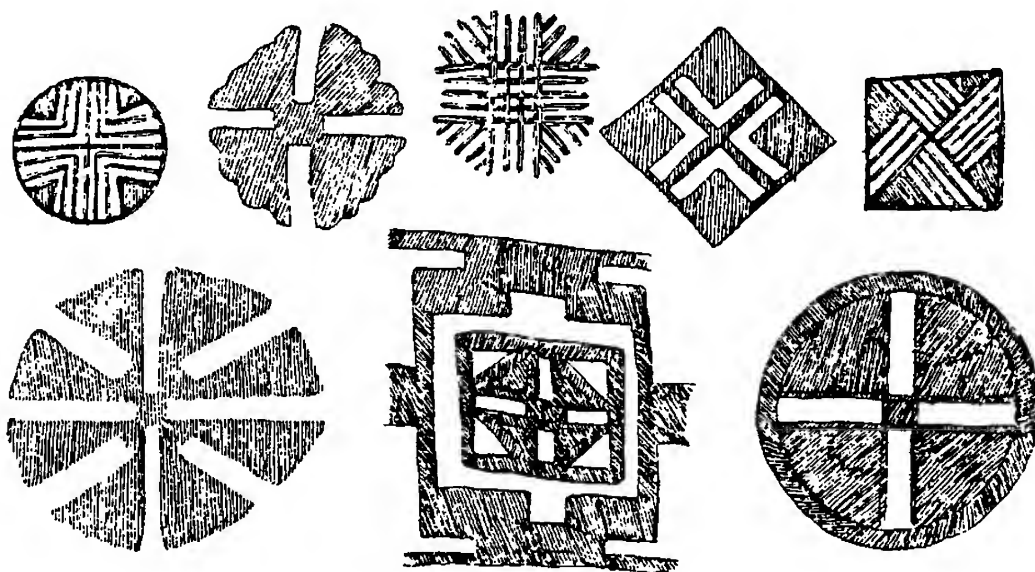
صلیب‌های نقش شده بر روی جام بیضی شکلی که در لوحه‌ی ۴ دیده می‌شود نیز به همین اندازه متغیر و ناپایدار است. در شکل ۲۰، کوزه‌ی مدوری دیده می‌شود که تزیین اصلی روی آن صلیبی است از ترکیب چهار مثلث که با مربعی مرکزی به یکدیگر وصل شده‌اند.



شکل ۲۰

مشخصه‌ی بارز هنر سفالگری در مجتمع مسکونی تل باکون، و نیز در مراحل بعدی آن نوع سفال، این است که نماد صلیب از جمله اضافات تصادفی در میان طرحی شلوغ نیست، بلکه مضمون اصلی و غالب آن است. صلیب‌های تل باکون آزاد و بی‌حاشیه، یا آنکه در دایره‌یی محصورند (شکل ۲۱). در صورت اخیر، اگر سفال مربوط به دوره‌یی بعد از اختراع چرخ سفالگری باشد، می‌توان آن را تصویر چرخ دانست.<sup>(۱۴)</sup> همچنین گاهی صلیب را در مربعی جای می‌دادند. در شکل ۲۲، نمونه‌هایی از این‌گونه صلیب‌ها هم عرضه شده که از سامرا<sup>(۱۵)</sup>، تل پیر (هراج، لارستان)، کنگان (خوسو، فارس) به‌دست آمده است.<sup>(۱۶)</sup>

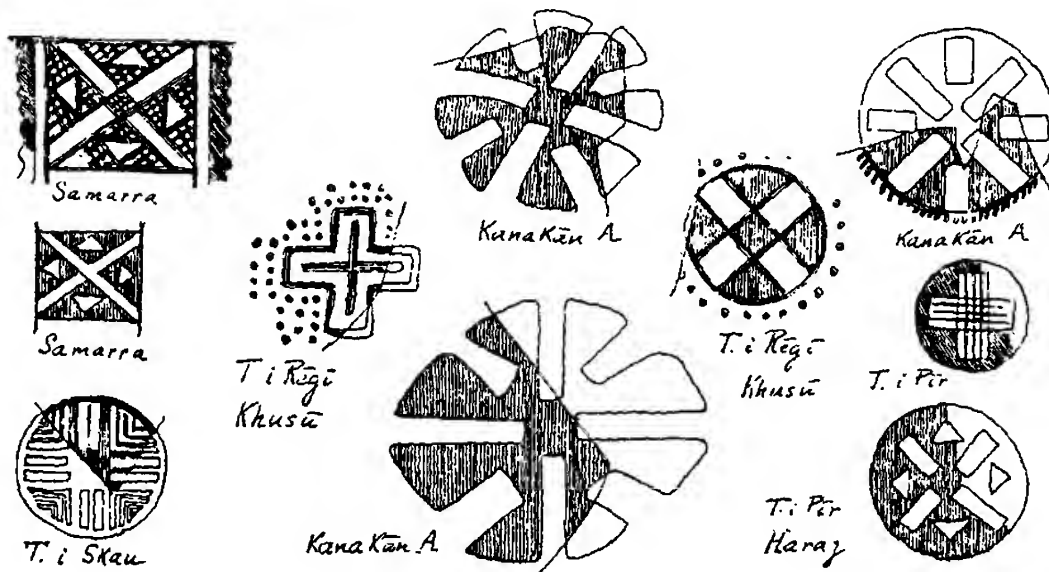
گاهی تمام صلیب و زمانی نیمی از آن یا حتی یک ربع آن را تصویر کرده‌اند، مثل نمونه‌یی که در لوحه‌ی ۴ آمده است. دیگر اشیا را نیز به همین شیوه، گاهی تمام‌قد، و زمانی نیم‌قد، یا مختصر تصویر می‌کردند. ملاحظات چینه‌شناختی، از پیش، این اندیشه را که تفاوت‌های موجود با گذشت زمان پدید آمده، رد کرده است. بنابراین، نمی‌توان این‌گونه تلخیص‌ها را ناشی از تباهی نقاشی روی سفال تل باکون دانست.



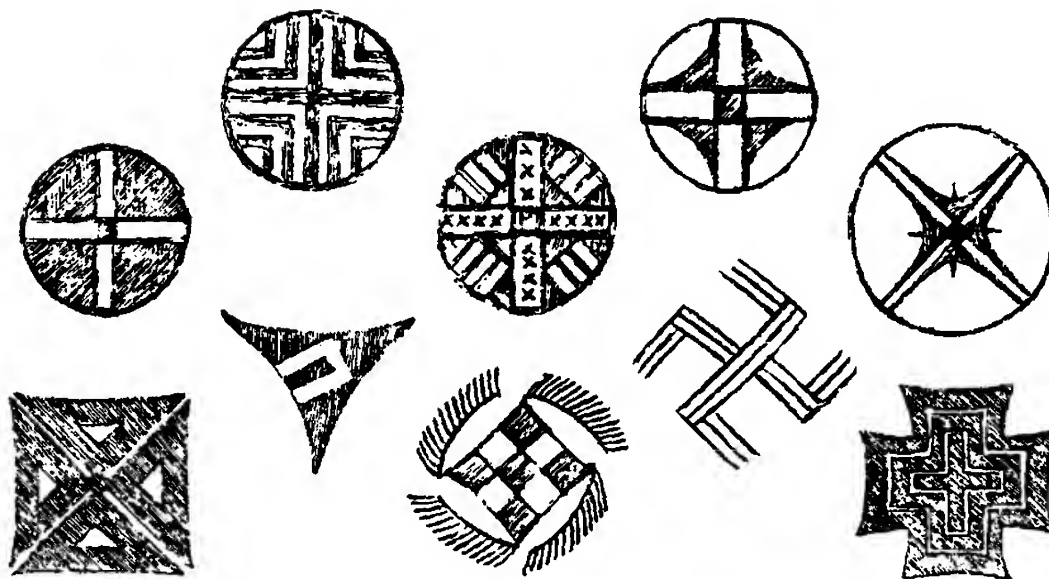
شکل ۲۱

تقریباً اغلب این نقوش گونه‌گون صلیب، در سفال به‌دست‌آمده از شوش یک نیز دیده می‌شوند (شکل ۲۳). با اینکه این تصاویر با مهارت و چیره‌دستی بیش‌تری ترسیم شده‌اند، اما تا به‌حال دیده نشده است که مضمون اصلی طرح روی سفال باشند. حد اعلی، به جای اینکه صلیب را در فاصله‌ی بین عناصر طرح جای دهند، آن را در مرکز طرح گذاشته‌اند. حال آنکه در سفال تل باکون، این نقوش اگر یگانه عنصر زینتی نباشند، دست‌کم عنصر اصلی‌اند. این تمایز بارز دربارهِ یکی‌یک سفال‌های تزئین‌شده صادق است و جای تردید باقی نمی‌گذارد که سفال مجتمع مسکونی تل باکون، به نسبت آنچه از شوش یک به‌دست آمده،

نماینده‌ی مرحله‌ی کهن‌تر و اصیل‌تری از هنر سفالگری است. جریان تحول و تکامل این هنر، آشکارا از خامی و سادگی شروع می‌شود و به پختگی و پیچیدگی می‌انجامد.



شکل ۲۲



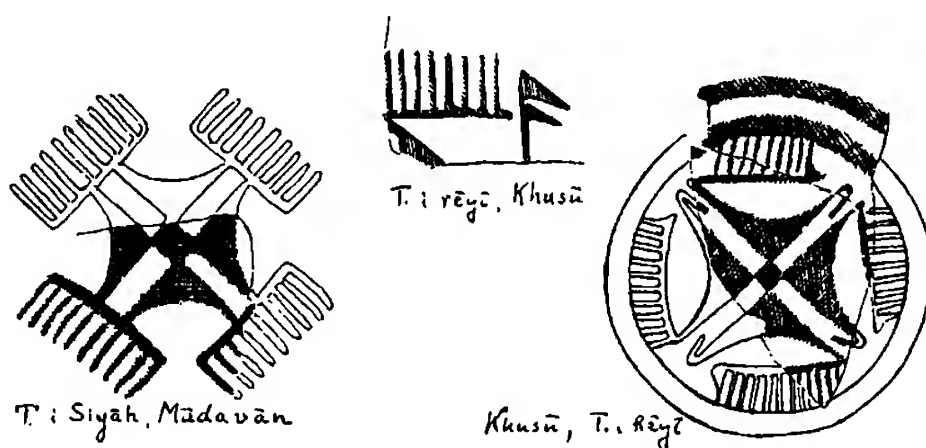
شکل ۲۳

در وسط ردیف پایین شکل ۲۳، مربعی شطرنجی دیده می‌شود که به چهار گوشه‌ی آن، چهار آویزه که مثل «پر» یا نیمی از برگ درخت خرما می‌نماید، وصل شده و آشکار است که در وضعیت گردش و چرخش‌اند. به گوشه‌های صلیبی که بر روی سفال به دست آمده از «تل سیاه» فارس ترسیم شده نیز به همین شیوه، آویزه‌های شانه‌مانند وصل است با این تفاوت که آویزه‌های شانه‌مانند ثابت‌اند و نه



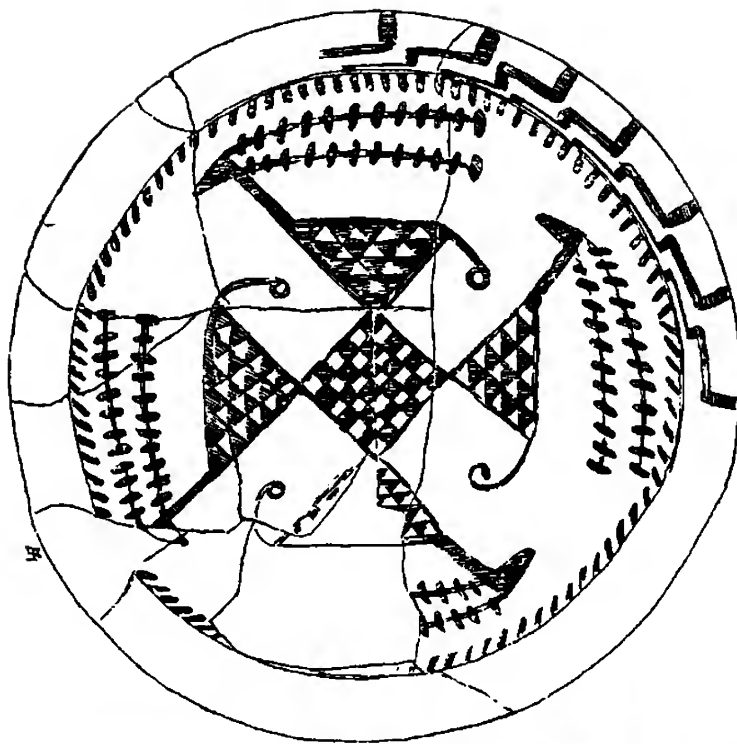
در حال گردش (شکل ۲۴). در نمونه‌ی دوم به‌دست‌آمده از تل ریگی به دنبال هر یک از مثلث‌ها زائده‌ی کوچکی افزوده شده و آنچه پر یا نیمه‌ی برگ نخل خواندیم، آشکارا تصویر شاخ‌های گوزن است. در سفال شکسته‌ی سومی هم سر حیوانی را اضافه کرده‌اند. تمام این طرح‌ها یادآور مضمون رایج سفال‌های سامرا (شکل ۲۵) است که چهار حیوان - به احتمال زیاد قوچ کوهی - را چنان ترکیب کرده‌اند که مفهوم صلیب شکسته را می‌رساند.

با آنکه کامل‌ترین نقش صلیب از سامرا به‌دست آمده است، نمی‌توان نتیجه گرفت که نقش ترسیم‌شده در سامرا کهن‌ترین یا اصیل‌ترین تصویر از این مضمون است. صلیب‌های تمام یا بعضاً ترسیم‌شده با درجات متفاوتی از تجرید، در کنار یکدیگر به‌دست آمده‌اند. در این مورد، نمونه‌ی سامرا از نمونه‌ی شوش یک باستانی‌تر است. دلیل این مدعا آن است که در تپه‌گورا و ارباچی و چغابازار، نمونه‌ی همانند سفال سامرا را در چین‌های ژرف‌تر از سفال عبید، که ایام اولیه‌ی آن با دوره‌ی شوش یک معاصر می‌شود، یافته‌اند.

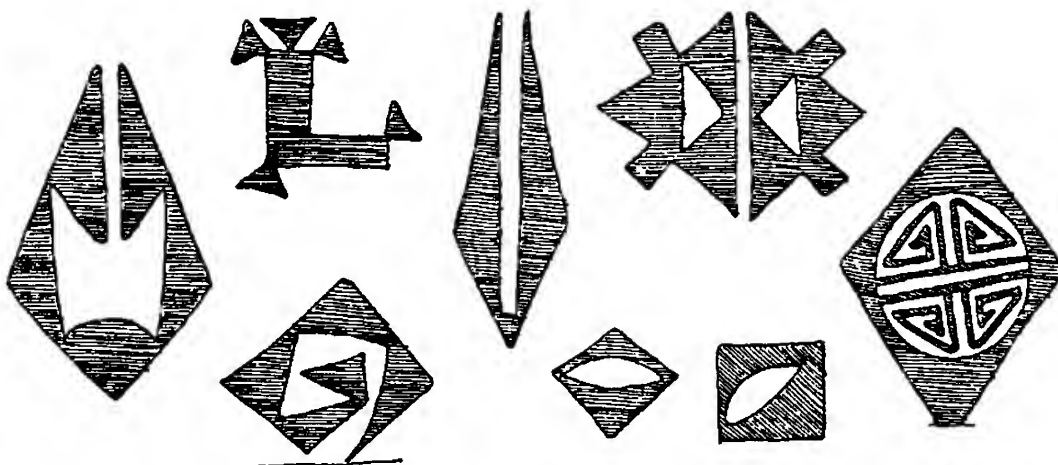


شکل ۲۴

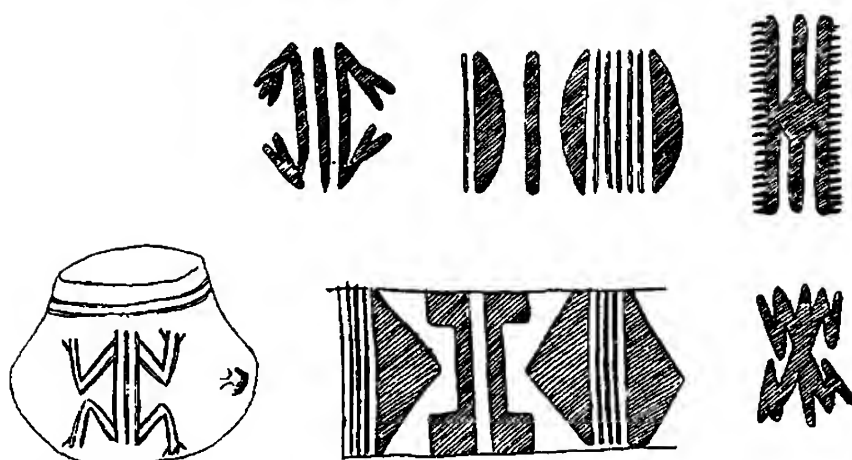
تا اینجا اسم‌گذاری بر روی نمادها دشوار نبود. در نمونه‌های آورده‌شده در شکل‌های ۲۶ و ۲۷، اسم‌گذاری بر روی طرح‌ها ممکن نیست. اما تردید نباید داشت که هر یک از اینها مفهومی را ایفا می‌کرده و معنایی را می‌رسانده است؛ به این دلیل ساده که دیده می‌شود در دیگر فرهنگ‌های کهن و باستانی نیز همین نمادها را به کار می‌برند. سفالگر سامرا، اگر نه همیشه، اغلب از این‌گونه نشانه‌ها برای تزیین سفال خویش استفاده می‌کرد (شکل ۲۸). در میان نشانه‌هایی که سفالگر سامرای به کار می‌برده تعدادی نماد دیده می‌شود که یا همانند نمادهایی جابه‌جا که سفالگر مجتمع مسکونی تل باکون به کار می‌برده و یا بسیار شبیه به آن است. نمونه‌ی از این‌گونه نشان از «ابوشهرین»، از نقاط باستانی سومر، به‌دست آمده است و همین نماد عجیب و غریب را روی سفال عصر حجر پیدا شده در «بوهم» می‌یابیم (شکل ۲۷) (۱۷). از نمونه



شکل ۲۵



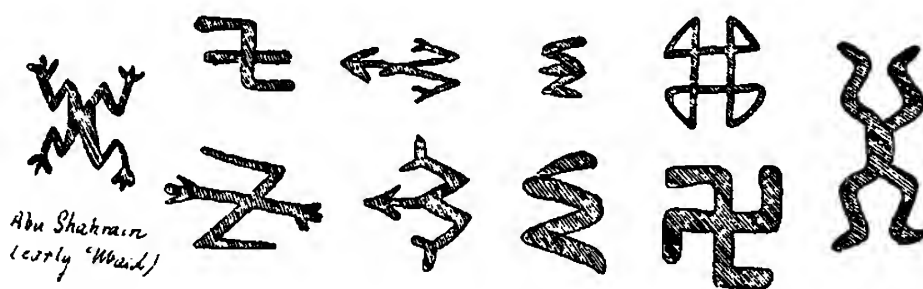
شکل ۲۶



شکل ۲۷

stone-age Bohemia

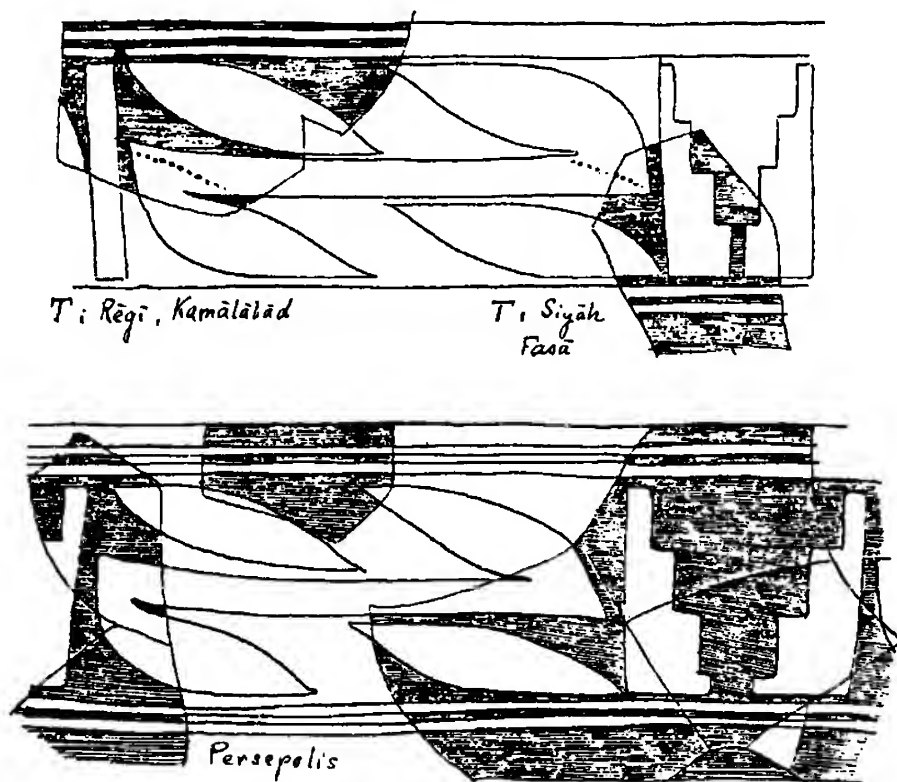
نشان‌های بسیار رایج و معمول در نقاشی سفال تل باکون، علائم شبیه به زتا<sup>۱</sup> و سیگمای<sup>۲</sup> حروف خط یونانی است. همین نشان‌ها و علائم را در چین آن روزگار می‌یابیم و استنباط می‌کنیم که این دو فرهنگ با یکدیگر ارتباط داشته‌اند. این نشانه‌ها در هر دو فرهنگ، معانی ثابتی را می‌رسانده‌اند و شباهت‌های آنها تصادفی نیست. مؤید چنین حدسی این است که همین نشانه‌ها در میان علائم خط بدوی ایلامی هم دیده می‌شود. نکته‌ی که باید در نظر داشته باشیم و هیچ‌گاه از یاد نبریم این است که تمام این نمادها با خط و خط‌نویسی وجوه مشترک دارند.



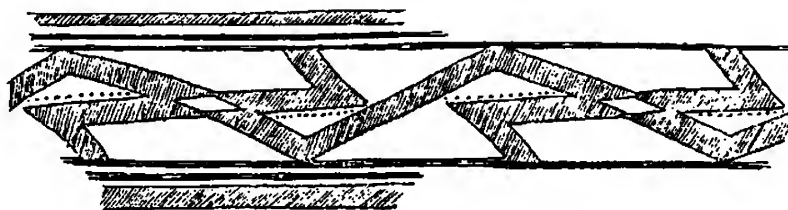
شکل ۲۸

در تل باکون، تعداد نشان‌هایی که بر روی ظروف سفالین مختلف‌الشکل تکرار شده، اندک و یکی از آنها در لوحه‌ی ۴ آمده است. از آنجا که در نمونه‌های متعدد این نقش نه‌چندان ساده تغییری دیده نمی‌شود ناچار به این نتیجه می‌رسیم که معنای آن باید در ترکیب مجموع عناصر آمده در آن (چهار مثلث و دو لوزی) نهفته باشد. مثلث بالایی طرف چپ به وسیله‌ی رأسش با حاشیه‌ی بالایی و مثلث پایینی طرف راست نیز با رأسش به خط حاشیه‌ی زیرین متصل است. اما دو مثلث واقع در طرفین چنین اتصالی را ندارند. با آنکه نقش از تعدادی مثلث تشکیل می‌شود آن را نمی‌توان طرحی هندسی دانست. در ذهن کسی که آن را نقش کرده نمی‌توانسته چیزی را تداعی کند که کوچک‌ترین شباهتی با شکلی هندسی داشته است. عناصر طرح و سبک ترکیب‌بندی آنها برای او تصویر چیزی ملموس و محسوس و موجود در حیطه‌ی زندگی روزانه‌اش را به نمایش می‌گذارد. این ترکیب‌بندی رایج گاهی با نقشمایه‌ی دومی (شکل ۲۹) آمیخته می‌شود. نمونه‌های مشابه که از مجتمع مسکونی تل باکون و دو محل باستانی دیگر فارس به‌دست آمده دلالت می‌کند که این دو نقطه‌ی دیگر نیز همزمان با تل باکون آباد و مسکون بوده‌اند. نقش دیگری که در تل باکون فراوان تکرار شده (شکل ۳۰) جناغی نسبتاً پهن است که با نشانه‌ی شبیه به

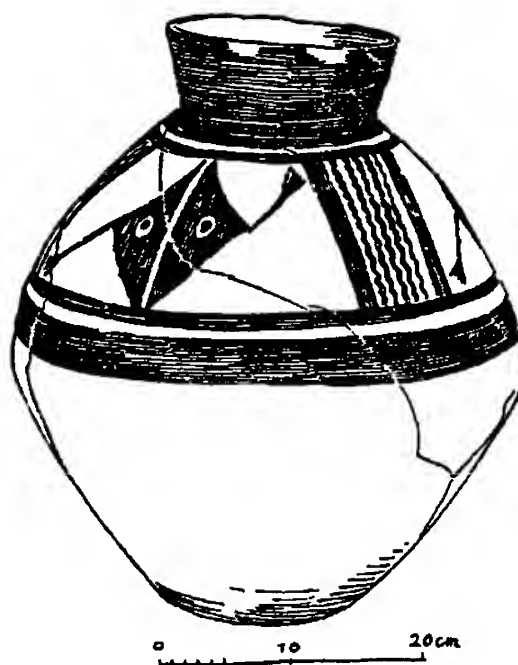
حرف یونانی «زتا»<sup>۱</sup> ترکیب می‌شود. در نقطه‌یی که زتا جناغی را قطع می‌کند جای لوزی کوچکی را سفید گذاشته‌اند. رشته‌یی از نقطه‌های ریز همیشه جناح چپ زتا را رو به بالا و جناح دست راست آن را رو به پایین وصل می‌کند. بی‌تردید تضاد میان نوارهای پهن و رنگین از یک سو و نقطه‌های ریز از سوی دیگر، تعمیدی است و بانیت افزودن بر زیبایی نقش ایجاد شده است. اما باز هم پرهیز از تنوع بر این دلالت می‌کند که نمای طرح معنا و مفهوم ثابتی را می‌رسانده است. این طرح مخصوص مجتمع مسکونی تل باکون است و فقط بر روی سفالینه‌ی به دست آمده از آنجا دیده می‌شود. بعداً درباره‌ی این نشانه (زتا) و رواج گسترده‌ی آن گفت‌وگو خواهیم کرد. یک لوزی مرکب از دو مثلث نقشمایه‌ی اصلی طرحی است که روی یک خمره‌ی بزرگ (شکل ۳۱ و لوحه‌ی ۶) رسم شده. به دو سر گوشه‌های راست و چپ، بازویی چسبانده شده که به پنج انگشت دست آدمی منتهی می‌شوند، همانند دست‌های سه انگشته به دست آمده از سامرا. بعد خواهیم دید که همین‌گونه انگشت و مفصل به نوارهای پهن سفالینه‌های پیدا شده در ایالت کانسوی چین نیز تصویر شده است. هر یک از مثلث‌ها چشمی بزرگ دارند. مجموع طرح به بادبادک بی‌شبهت نیست. تردیدی نباید داشت که طرح فطرتی مهیب و مخوف داشته است و باید نوعی دعا و تعویذ باشد.



شکل ۲۹



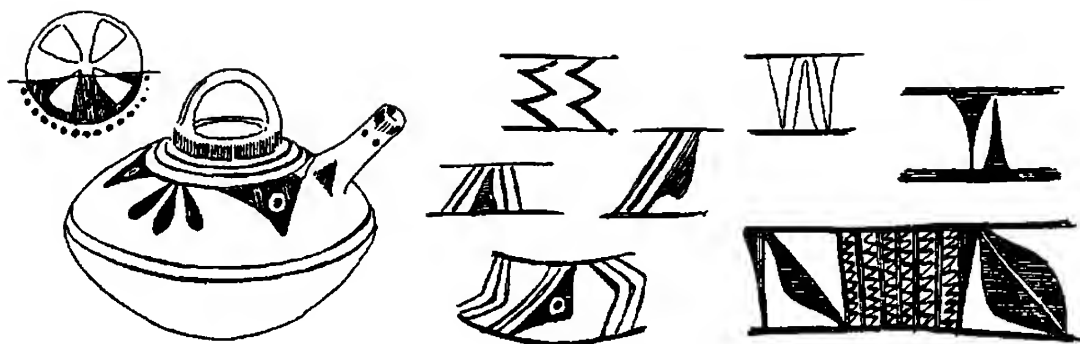
شکل ۳۰



شکل ۳۱

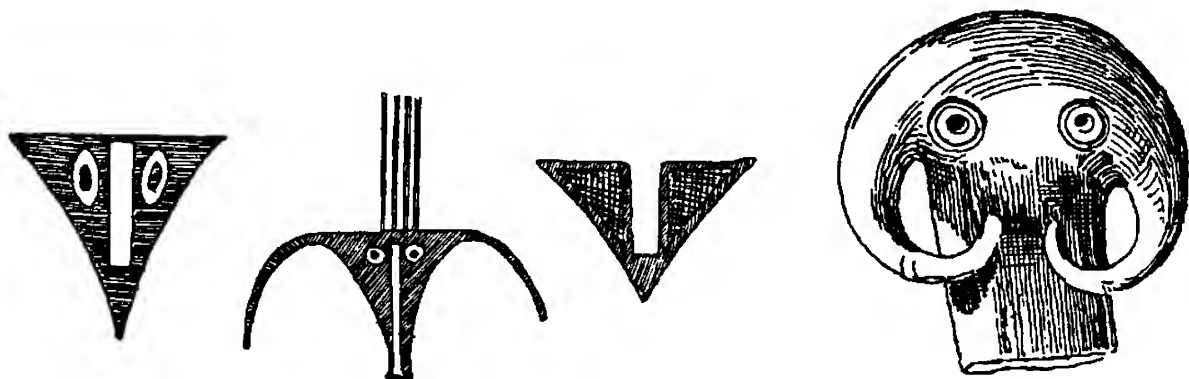
نک مثلت چشم‌دار از خصوصیات معمولی سفالینه‌ی عبید پیش از تاریخ سومر است (شکل ۳۲). گذشته از این نماد که وجه مشترک نقش‌های سفالینه عبید و تل باکون است، کاربرد فراوان مثلت‌های نامنظم یکی دیگر از وجوه مشترک این دو ناحیه است. اما به هنگام مقایسه‌ی سفالینه‌ی این دو نقطه‌ی باستانی، فقر و ضعف تخیل و توهم سفالگر عبید آشکار است. وجوه مشترک نقش روی سفالینه‌ی این دو محل منحصر می‌شود به همین دو موردی که ذکر شد.

نوع دیگر این مثلتی که نقشمایه‌ی «بادبادک» دارد (شکل ۳۳)، این طرح را با مضمون سرگاو نر، بدان شیوه که در لوحه‌ی ۷ آمده است، مربوط می‌سازد. نوع تجریدی تر همین نقشمایه (شکل ۳۳) به دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون، چیزی نیست مگر یک چهارم نقش صلیب معمولی. شکل میانی تعلق دارد به سرگاو نر به دست آمده از موسیان (در شمال شوش) که زمان آن اندکی از شوش یک اخیرتر است. سرگاو

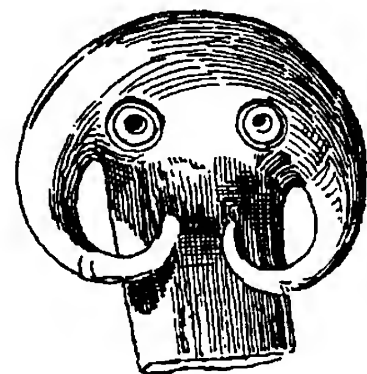


شکل ۳۲

نری که بر تعویذ موجود در شکل ۳۴ نقاشی شده است، بر روی سفال دوره‌ی پیش از سلسله‌های فراعنه فراوان دیده می‌شود. نمونه‌یی که در اینجا عرضه می‌شود با نقش همانندی که بر روی کاسه‌ی پیدا شده در مجتمع مسکونی تل باکون تصویر شده است (لوحه‌ی ۷) رابطه‌ی نزدیک دارد.



شکل ۳۳



شکل ۳۴

نمادی که آشکارا از مشخصه‌های سفال موسیان می‌باشد از نقش بادبادک سفال تل باکون مشتق شده است (شکل ۳۵). دو و گاهی چند لوزی را با هم جفت کرده و بر دو طرف آن زائده‌یی دندانه‌دار بر مجموعه‌ی لوزی‌ها افزوده‌اند. این زائده از نقش سفال تل باکون (سمت راست شکل ۲۷) و عنصر شانه‌مانند شکل ۴۳ اخذ شده است. در نمونه‌ی میانی شکل ۳۵ چند قیطان یا موی افشان به سر موجودی که تصویر شده اضافه کرده‌اند. همان چیزی که مکرر در سفال سامرا دیده شده است و بعد به این مطلب رجوع خواهیم کرد (مقایسه شود با شکل ۳۶). همانند نماد صلیب شکسته، صلیب معمولی و غیره، این نماد نیز هر جا بر روی سفال تل باکون دیده شود، عامل مسلط نقشمایه است که با شیوه‌ی ساده و فاقد ظرافت و پختگی رسم شده. در نقش‌های سفالینه‌ی دیگر نقاط، هر چند با چیره‌دستی و قدرت بیش‌تری رسم شده، اما همیشه یکی از عناصر طرح‌های پیچیده و مفصل است. این نکته برای تشخیص دوره‌ی حد

فاصل بین کودکی و پختگی هنر سفالگری باستان سودمند است.

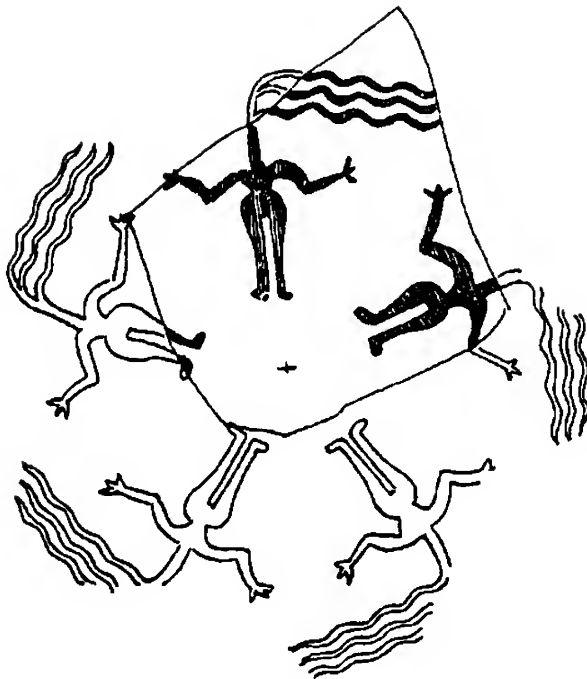


شکل ۳۵

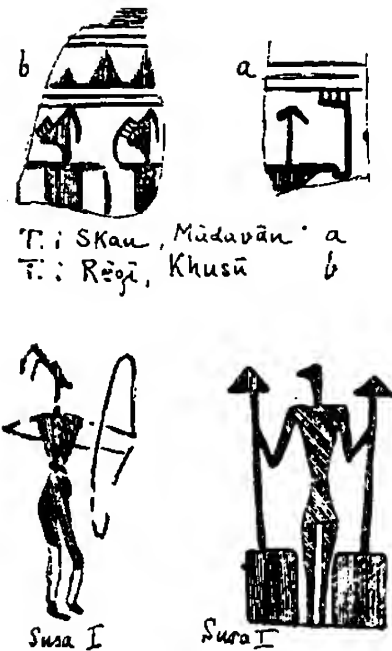
تقریباً در همه جا تصویر انسان بسیار کم و نایاب است.<sup>(۱۸)</sup> یکی از این نمونه‌های کمیاب را در لوحه‌ی ۵ می‌توان دید، نمونه‌ی آسیب‌نندیده و بدون شکستگی. در میان ترکیب‌بندی متشکل از تکرار سه مثلث – مثلث‌هایی که یکی از اضلاعشان انحنا یافته – مردی یا غولی برپا ایستاده است. این پیکره از روبه‌رو تصویر نشده است و پاهایی رو به بیرون چرخیده و ساعدهایی کلفت و ضخیم دارد که به پنج انگشت منتهی می‌شود. سر تصویر، که رو به چپ چرخیده، کوچک‌تر از آن است که بتوان تشخیص داد سر انسان است یا حیوان، ولی به قیاس نمونه‌های اخیرتر و واضح‌تر احتمال می‌رود سر حیوان باشد. نه تنها پایین‌تنه‌ی پیکره و طرز قرار گرفتن پاهای این تصویر غیر عادی است بلکه هیئت آن نیز عجیب می‌نماید. تردید نمی‌توان داشت که شباهتی بسیار با بت‌های خانگی دارد که پیش از این وصف شدند؛ اما بیش از همه، نقش موجود بر روی سفالینه‌ی سامرا به آن شبیه است (شکل ۳۶). غول‌های نقش شده بر روی سفالینه‌های سامرا نیز به جای سر، گردنی کشیده<sup>(۱۹)</sup> و همانند سرهای بادبادک‌مانند موسیان، موهای افشان دارند. این شباهت بسیار نزدیک و چشمگیر دلیلی قوی است بر اینکه نه تنها فرهنگ تل باکون با فرهنگ سامرا همزمان بوده، بلکه با یکدیگر رابطه‌ی مستقیم نیز داشته‌اند.

در شکل ۳۷، بر روی سفالینه‌ی «شوش یک»، دو پیکر انسان نقش شده است. پیکری که در سمت راست شکل ۳۷ آمده شباهت بیش‌تری به نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تل باکون دارد تا آن که در طرف چپ است. پیکر طرف چپ از آن مردی است تیرانداز. این نکته سر نخ دیگری برای تعیین دوره‌های تاریخی این فرهنگ‌ها است. از آنجا که در تل باکون حتی یک دانه پیکان تیر پیدا نشد می‌توان استنباط کرد که هنوز تیر و کمان اختراع نشده بود. اما در شوش یک می‌بینیم که با تیر و کمان آشنا شده بودند. دو نمونه‌ی بالای شکل که در دیگر نقاط باستانی فارس پیدا شد، در حد فاصل فرهنگ تل باکون و فرهنگ شوش یک قرار دارد. موجب نهایت شگفتی است که همین موجود تصویر شده بر روی سفال سامرا – در موسیان که حد فاصل شوش یک و شوش دو است نیز دیده می‌شود – را در صنفی که روی سفال به‌دست‌آمده از «هاراپا»<sup>۱</sup> واقع در

1. Harappa

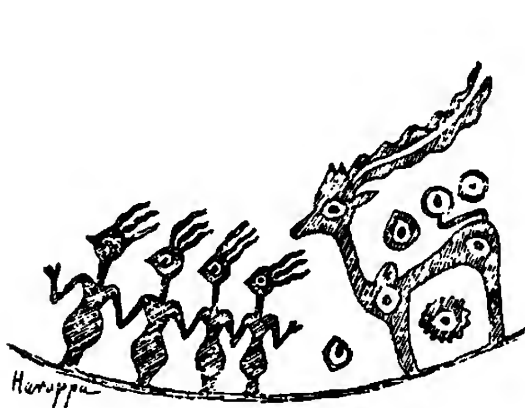


شکل ۳۶

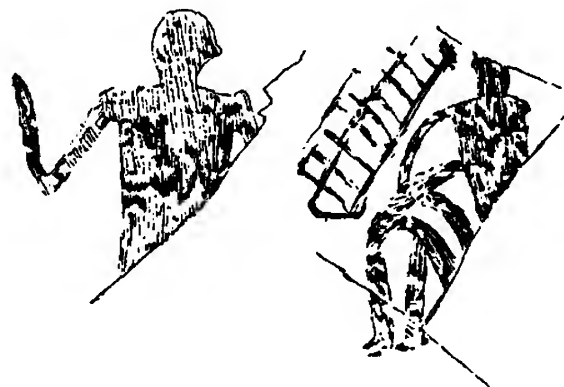


شکل ۳۷

سند نقاشی شده باز می بینیم (شکل ۳۸). این نقشمایه‌ی موجود بر روی سفال به دست آمده در هند از ایران وام گرفته شده است. دلیل این مدعا بزکوهی است که فضای خالی میان شاخ‌ها و بدن و پاهایش را با نشان‌هایی پر کرده‌اند. دقیقاً همانند آنچه در تل باکون و دیگر نقاط ایران معمول و مرسوم بود. تصاویر آدمیانی که بر روی سفال شکسته پیدا شده در تپه حلف (شکل ۳۹) نقاشی شده‌اند، هرچند با سفال سامرا همزمان است، اما با اسلوب دیگری رسم شده‌اند. تنها در یک قطعه، هیبت کسی که تصویر شده با غول نقاشی شده بر روی سفال تل باکون شباهت دارد. نقش‌های سفال تپه حلف با تصاویر سفال‌های شمال ایران نزدیکی بیش‌تر دارد (مقایسه شود با شکل ۱۹۵).



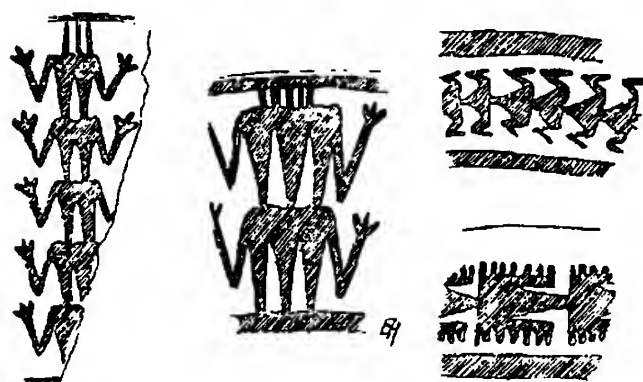
شکل ۳۸



شکل ۳۹



در سفال موسیان، که دنباله‌ی شوش یک است، فقط بخشی از پیکر آدم را روی سفال تصویر می‌کنند. اما آن را دو یا سه بار تکرار می‌نمایند و سر به کلی حذف شده است (شکل ۴۰). این حذف به دلیل ضعف و انحطاط هنری نیست. برعکس احتمالاً می‌پنداشته‌اند با این تغییرات بر تأثیر و قدرت نفوذ جادوی نهفته در نقشمایه می‌افزایند. در سمت راست شکل ۴۰، پیکره‌ی غول‌مانندی به طور افقی تکرار شده است تا از آن حاشیه‌یی ساخته شود. همین شیوه را درباره‌ی نماد دیگری به کار برده‌اند و پایین‌تر به این نکته رجوع خواهیم کرد (مقایسه شود با شکل‌های ۵۲-۵۹). باید به یاد داشت که از هر نمادی می‌توان نمادهای دیگر ساخت. شیوه‌یی که در این‌گونه تبدیل به کار گرفته می‌شود این است که یکی از عناصر نقشمایه‌ی نماد را، به جای تمام نقشمایه، تکرار می‌کنند و با خط حاصل صحنه‌های تازه‌یی تصویر می‌نمایند که هر یک نماد نوینی است.



شکل ۴۰



شکل ۴۱

شکل ۴۱ گلدانی است متعلق به «فيله کوبی»<sup>۱</sup> در جزیره‌ی «ملوس»<sup>۲</sup>، با شیوه‌ی هندسی دوره‌ی «پیش از «میسنی»<sup>۳</sup> که آن را «مینوسی وسطای یک»<sup>۴</sup> می‌خوانند و تاریخ آن را در حوالی ۲۰۰۰-۱۷۰۰ ق م می‌دانند. هر چند که این زمان در تاریخگذاری حوزه‌ی مدیترانه، کهن به شمار می‌آید، اما این گلدان خیلی جدیدتر از سفال به دست آمده از موسیان است. این اختلاف زمان بیش از آنچه واقعیت دارد می‌نماید. زیرا تاریخگذاری اروپا و حوزه‌ی مدیترانه پیش از سلسله‌ی دوازدهم «فراعنه» و مینوسی وسطای دو - یعنی تمام هزاره‌ی سوم و چهارم - هنوز چنان‌که باید و شاید با تاریخگذاری مغرب آسیا تطبیق نیافته است. «سی. سی. ادگار»<sup>۵</sup> در وصف نقشمایه‌ی روی گلدان به دست آمده از جزیره‌ی ملوس می‌گوید: «ظاهراً پیکر آدمی است که با شیوه‌ی هندسی تصویر شده و نزدیک است به نشانه‌هایی که در نوشتن به کار می‌رود». اما

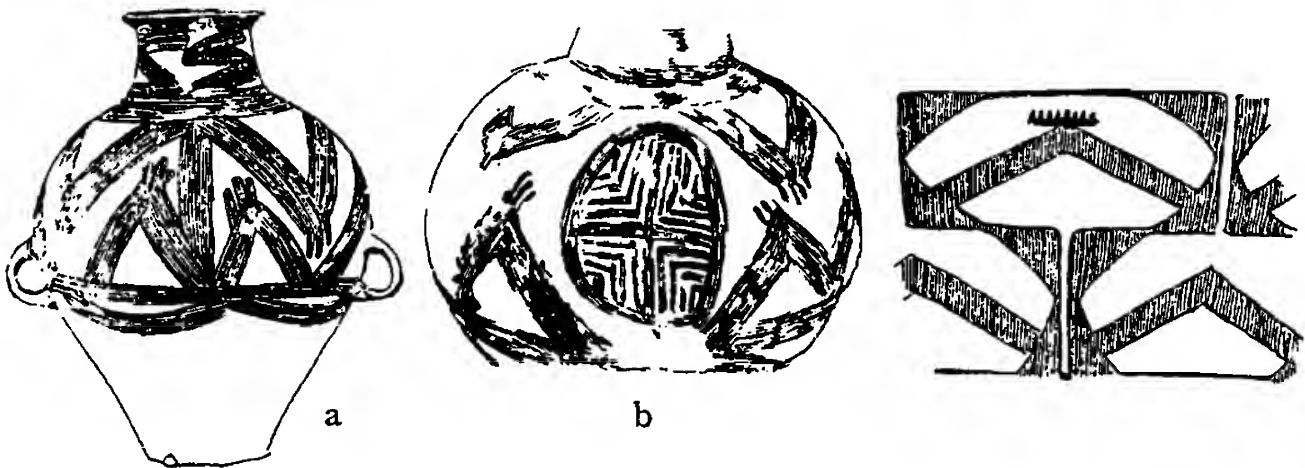
1. Phylakopi  
5. C.C. Edgar

2. Melos

3. Pre-Mycenaean

4. Middle Minoan I

چون با نمونه‌های ساخت مشرق زمین آن آشنا هستیم می‌توان گفت: این نگاره‌ی هندسی از نمونه‌های معمولی سفال مینوسی قدیمی‌تر است و به تحقیق از همان آغاز با نمادهای به‌شدت گویا چون علائم خط تصویری، مربوط بوده و بی‌تردید به علت همین ارتباط آن با نوشتن است که آن را در مغرب و فاصله‌یی چنین دور از مهد آفرینش آن، یعنی ایران، پیدا می‌کنیم.

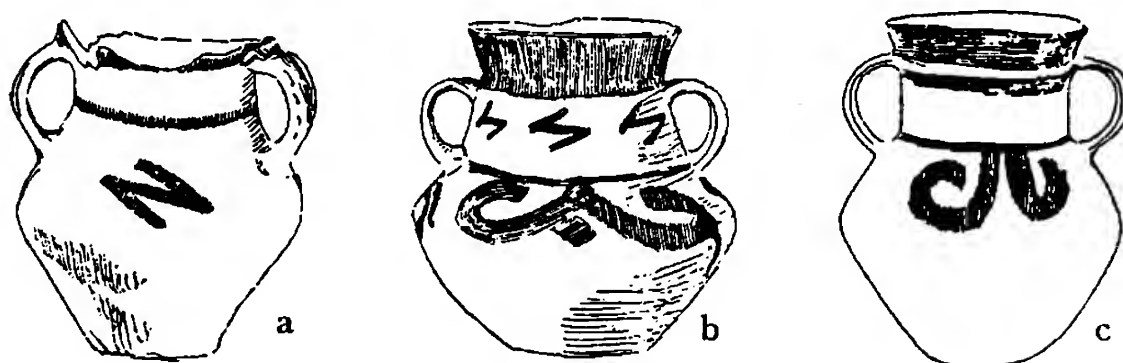


شکل ۴۲

شکل ۴۳

افزون بر این، در شرق آسیا، در هونان چین (شکل ۴۲) نیز بر روی دو گلدان سفالی نقشمایه‌یی تقریباً یکسان می‌یابیم که بر نوارهای زاویه‌دار، انگشتانی اضافه شده و ردیفی از «زتا»ها بر گردن گلدان آورده و صلیب‌هایی مضاعف را در دایره‌یی رسم کرده‌اند. شباهت‌های موجود میان نمونه‌های پیدا شده در شرق آسیا و سفال به‌دست‌آمده از غرب آسیا چنان فراوان و بسیار است که نمی‌توان این همانندی‌ها را حمل بر تصادف و اتفاق کرد. همین نقشمایه بر روی سفال تل باکون (شکل ۴۳) دیده می‌شود. (۲۰) در شکل ۴۴، سه ظرف دیگر که از همین نوع بوده و باز در تل باکون پیدا شدند، عرضه شده است. زینت عمده‌ی یکی از این ظرف‌ها زتای بزرگی است که روی شانه‌ی سفال تصویر شده و این نشان مشترک سفال‌های تل باکون و سامرا است که در بالا به این نکته اشاره شد. انواع دیگر همین نشان را که بر روی سفال تل باکون معمولاً به عنوان عنصر زینتی ثانوی به کار رفته است در شکل ۴۵ می‌توان دید. در نمونه‌های شکل ۴۶، به‌دست‌آمده از فارس (ردیف بالا) و سامرا (ردیف وسط)، عنصر زتا برجستگی بیش‌تری دارد. نمونه‌یی که در ردیف پایین شکل ۴۶ آمده، خمپایی زاویه‌یی است که از کانسو به‌دست آمده و در اینجا آورده شد تا منشأ این نقش دانسته شود. پاره‌یی از این انواع را می‌توان زیر عنوان صلیب شکسته طبقه‌بندی کرد. زتای همراه با خط متقاطع، نوعی امضای سفالگر سامرا است. این‌گونه نشان‌ها فطرتاً استعداد دارند که دیر یا زود تبدیل به عناصر هنرهای تجسمی و تزینی شوند. ردیف زتا‌هایی که زینت عمده‌ی سفال سامرا و موسیان می‌باشند (همان شکل ۴۶) به نقش روی ظرف سفالین کوچکی که از کانسو به‌دست آمده، و اکنون در موزه‌ی آثار

باستانی شرق دور استکهلم است، شباهت دارند (شکل ۴۷). بر گردن ظرف سمت راست شکل ۴۴، دو قلاب آویخته رسم شده است که نقشی شبیه به آن بر گردن ظرفی همشکل و به دست آمده از شوش یک دیده می‌شود (شکل ۴۸). در شکل ۴۹، نمادی که بر روی سفال پیدا شده در کانسو تصویر شده با نقشی همانند از مجتمع تل باکون مقایسه شده است.



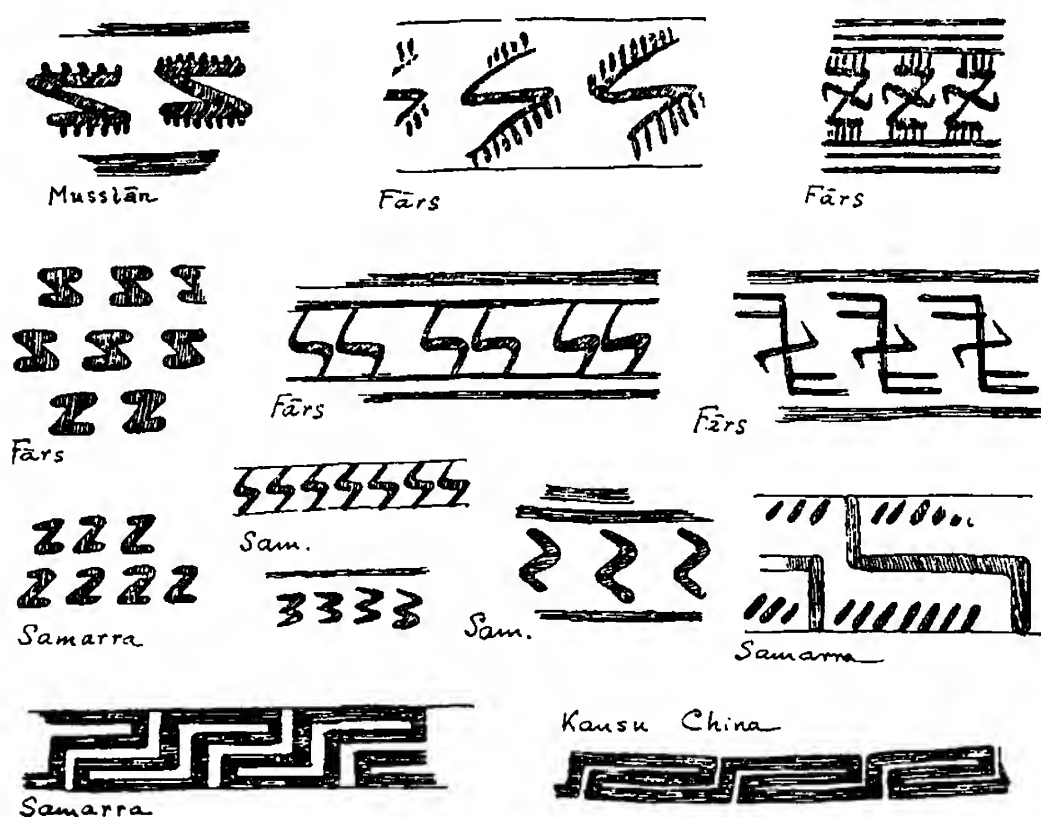
شکل ۴۴



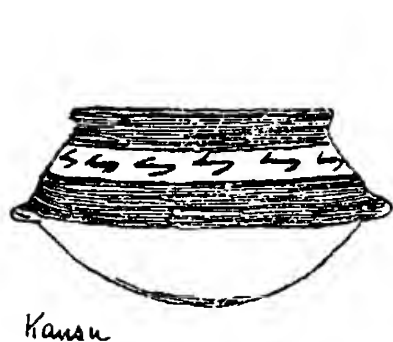
شکل ۴۵

طرح روی ظرف بزرگ پایین لوحه‌ی ۹، چون «طرح زنجیره‌ی همپای» چینی می‌نماید. اصطلاح نقش مکرر «زنجیره‌ی همپای»<sup>۱</sup> اسم مناسبی برای این گروه از نقش‌ها می‌باشد. ظرافت و پیچیدگی ترکیب‌بندی این نقش، ظاهری و فریبنده بوده و در واقع نقشی ساده است. نقش عبارت است از زیگزاکی افقی که به نقاط بالا و پایین آن خط‌هایی گاهی فاصله‌دار و زمانی پله‌دار، افزوده‌اند. از ترکیب‌بندی‌های رایج و فراوان تل باکون است. در شکل ۵۰، شش نمونه‌ی دیگر از همین نقش عرضه شده است که انواع شکل‌های زیگزاک یا چندمثلثی را نشان می‌دهد که می‌توانند جای زیگزاک را بگیرند. ضمایم قسمت‌هایی از صلیب شکسته یا

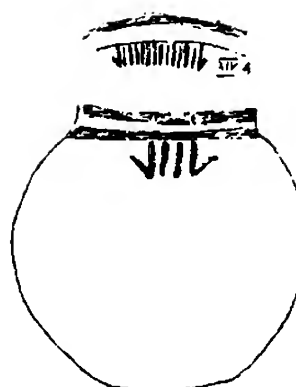
زنجیره‌ی همپا هستند که می‌توان آنها را مارپیچ خواند، اما از خطوط شکسته و گوشه‌دار به‌وجود آمده‌اند. این نقش‌های مکرر گاهی چینی و زمانی «آزتکی» - بومیان مکزیکی - و بعضی اوقات چون نقش‌های کار دست بومیان جزایر اقیانوسیه می‌نمایند. نمونه‌ی واقع در میان ردیف بالا، به طرح روی جام مخروطی لوحه‌ی ۱۰ شباهت نزدیک دارد. اگر این طرح را از روی خط شکسته برداشته و بر روی خطی منحنی بگذاریم شباهت کاملی با طرحی مدیترانه‌یی پیدا می‌کند که در شکل ۵۱ آمده است و نسبت به طرح طوماری دوار، همان حالت زنجیره‌یی زاویه‌دار را نسبت به انحنای موجی دارد. این همان نقشی است که از سه هزار سال پیش، عنصر مسلط تمام تزیینات گلواره‌یی روی ظرف‌های میسنی شد و هیچ گواهی در دست نیست که بتواند این دو نقش را به یکدیگر مربوط سازد.



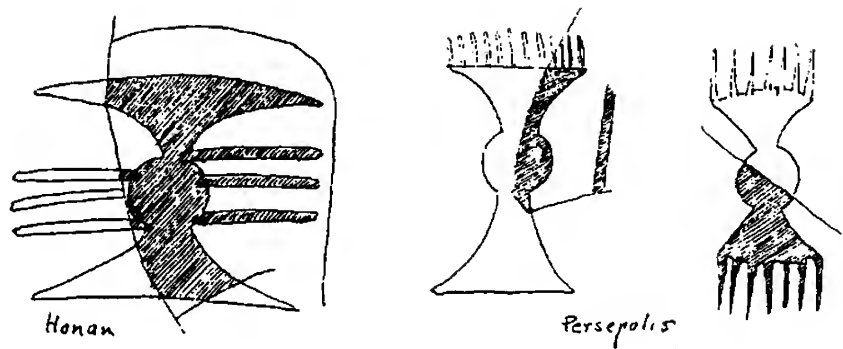
شکل ۴۶



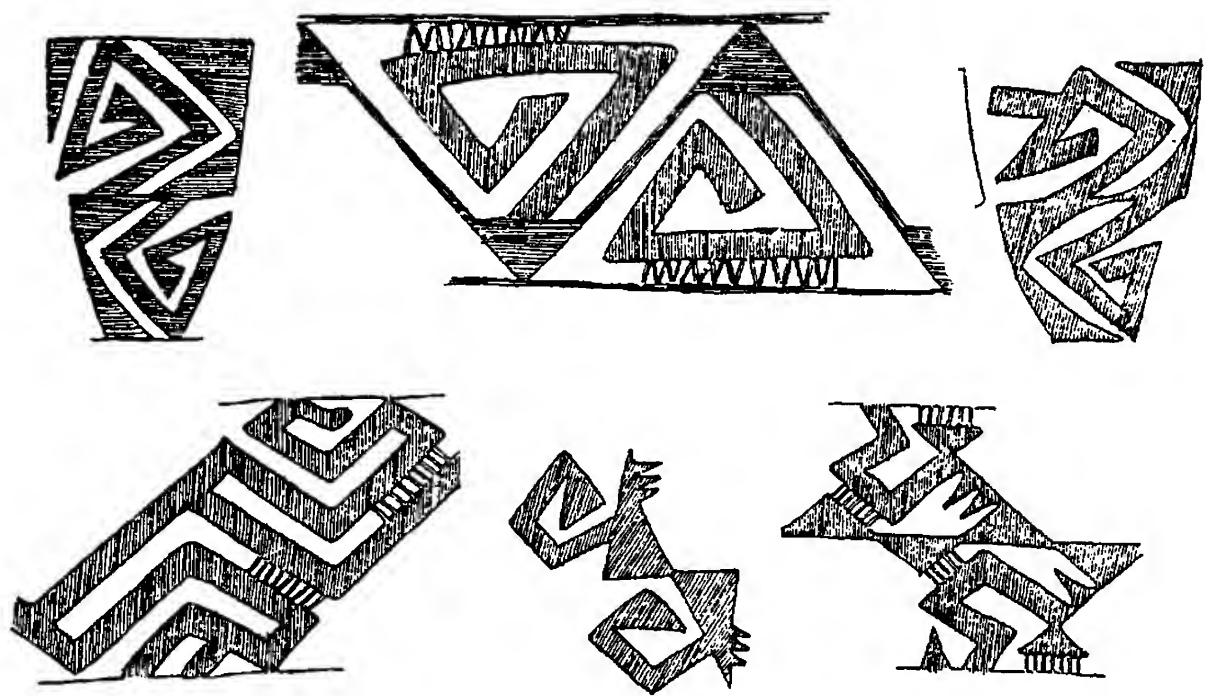
شکل ۴۷



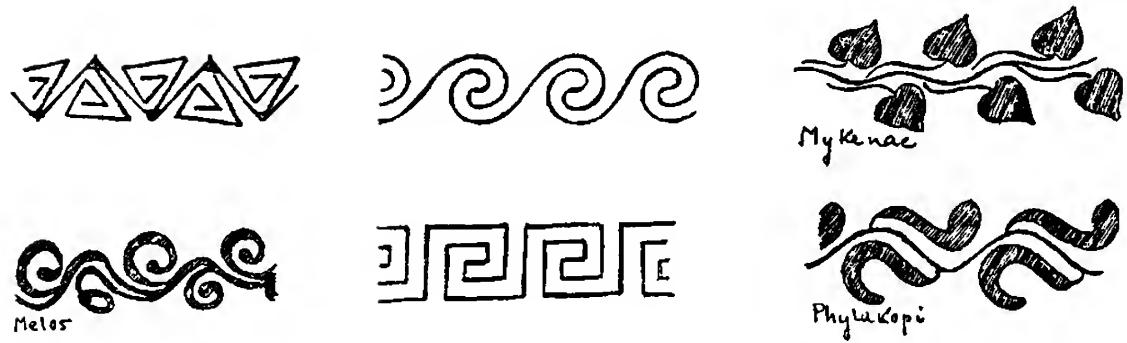
شکل ۴۸



شکل ۴۹

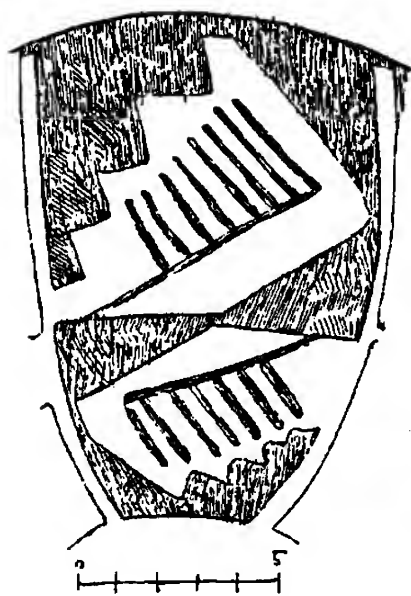


شکل ۵۰

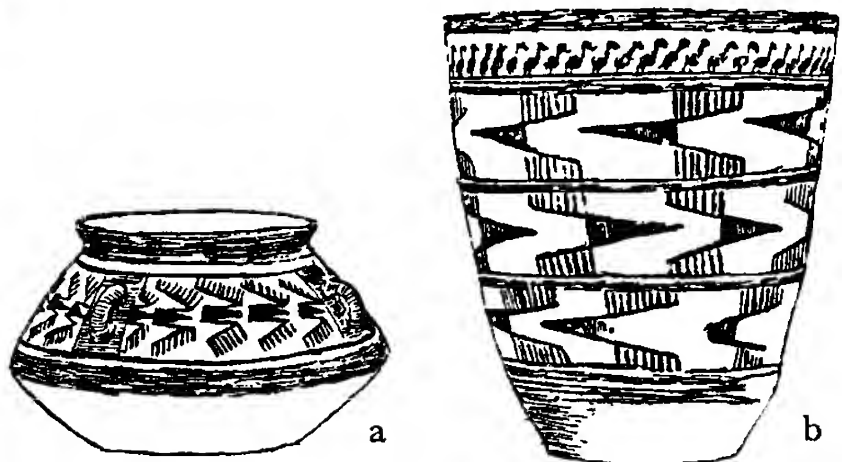


شکل ۵۱

جام سپید و سیاه زیبایی که در همان لوحه آورده شده نیز با همین شیوه ترکیب‌بندی شده است. گاهی ضمایم نقش یکی از اعضای بدن حیوانات است. آنچه را که در شکل ۵۲ دیده می‌شود می‌توان شاخ گوزن خواند. در نقش سفال‌های به‌دست‌آمده از دیگر نقاط باستانی فارس، این‌گونه شاخ گوزن از عناصر رایجی است که در طرح‌های روی سفال استفاده می‌شده است. انواع آن را در ظرف‌هایی می‌توان دید که از نیم‌تنه‌ی آدمی، به صف یا به صورت جفت جفت به‌وجود آمده، مانند آنچه در شکل ۴۰ آمده است. اینجا نیز آشکار است که نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تل باکون اصل و نمونه‌های پیداشده در شوش یک مشتق از آن است (شکل ۵۳). این نقش تا نقاط دوردست شرق رایج و نمونه‌های آن بر روی سفال به‌دست‌آمده از هاراپا و «موهنجودارو»<sup>۱</sup> و در «سند» و «نال»<sup>۲</sup> واقع در بلوچستان به‌آسانی تشخیص داده شده است (شکل ۵۴). احتمالاً یکی از نقش‌های کمیاب تل باکون (شکل ۵۵) نیز از جمله‌ی همین انواع است. بر روی سفال مجتمع مسکونی تل باکون مدام با انواع گونه‌گون نقشی واحد روبه‌رو می‌شویم، اما شاهدیم که از این گونه‌های مختلف نقش تل باکون فقط یک نوع آن در فرهنگ‌ها و تمدن‌های بعدی دوام می‌آورد و اصالت خود را حفظ می‌کند. دقیقاً همچنان که در طبیعت می‌بینیم، خاستگاه هر گونه گیاه، آن محلی است که انواع آن گیاه در آنجا می‌روید. با تکرار و تناوب ساده و موزون نمادها در دو ردیف، می‌توان از آنها، طرح‌هایی جذاب و زیبا پدید آورد.

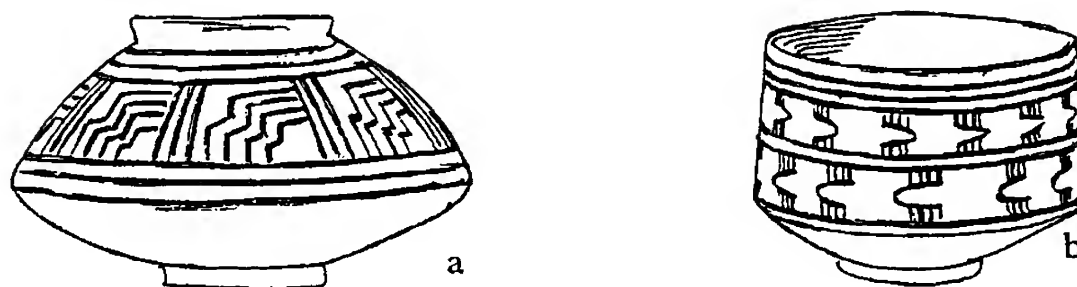


شکل ۵۲

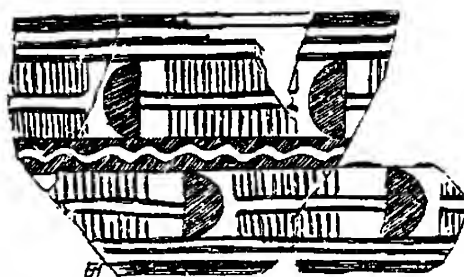


شکل ۵۳

گروهی دیگر از نقش‌های مکرر مسئله‌ی می‌آفرینند که دشوار می‌توان آن را حل کرد. در لوحه‌ی ۹ و شکل ۵۶، نقش‌هایی را می‌بینیم آن‌چنان تجریدی که اگر در آنها سر و دمى را به نوارهای رنگی مستقیم



شکل ۵۴



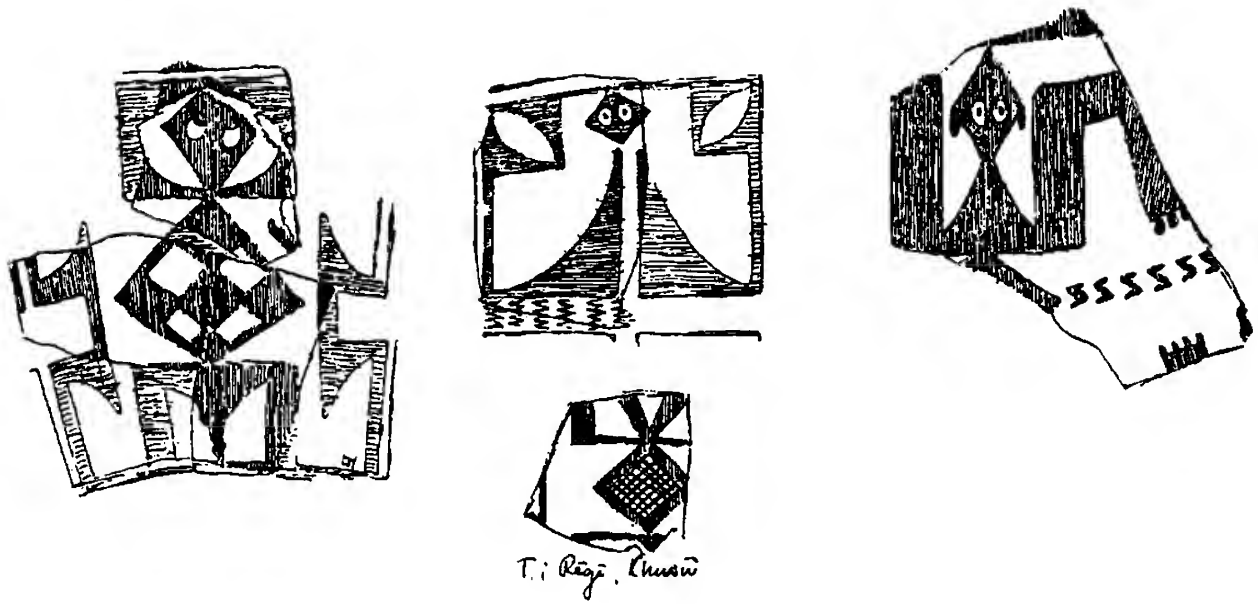
شکل ۵۵

ضمیمه نکرده بودند، محال بود با اشیای طبیعی مربوطشان بدانیم. از این ضمایم می‌توان استنباط کرد که منظور نقش‌کننده حیوانات و گاهی آدمی بوده است. در نقش بالای شکل ۵۷، عناصری را که به شکل حرف لاتینی «یو»<sup>۱</sup> رسم شده‌اند دو مار قطع می‌کنند. در دو نمونه‌ی دیگر این شکل که یکی از تل باکون و دیگری از تل «سکائو»<sup>۲</sup> از اعضای حیوان استفاده نشده است. در شکل ۵۸، نیم‌رخ سر حیوانی با دو شاخ به ترکیبی از چند مثلث افزوده شده است. این نقش را بر روی سفال تل باکون فراوان می‌توان یافت. در شکل ۵۹، نقشمایه‌ی دیگری از تنه‌ی آدمی که گاهی با سر و گاهی بی‌سر است دیده می‌شود. باید پرسید آیا این اعضای طبیعی با این قصد اضافه شده‌اند که تعبیر و تفسیر طرح تجریدی آشکارتر باشد؟ یا اینکه سرها و دم‌های ضمیمه‌شده تداعی ذهن نقاش بوده و حاصل شباهت مبهم نقش تجریدی با طبیعت است. این تعبیر و تفسیر دومی ما را به جایی نخواهد رساند. البته در هر هنری که صاحب سابقه‌ی چنان طولانی باشد که معانی اولی و اصلی نقشمایه‌ها رنگ باخته باشند این‌گونه تعبیر ثانوی ممکن است. اما در این مورد به‌خصوص، احتمالاً این ضمایم طبیعی روشن‌گر معانی اولیه‌ی اشکال تجریدی‌اند.

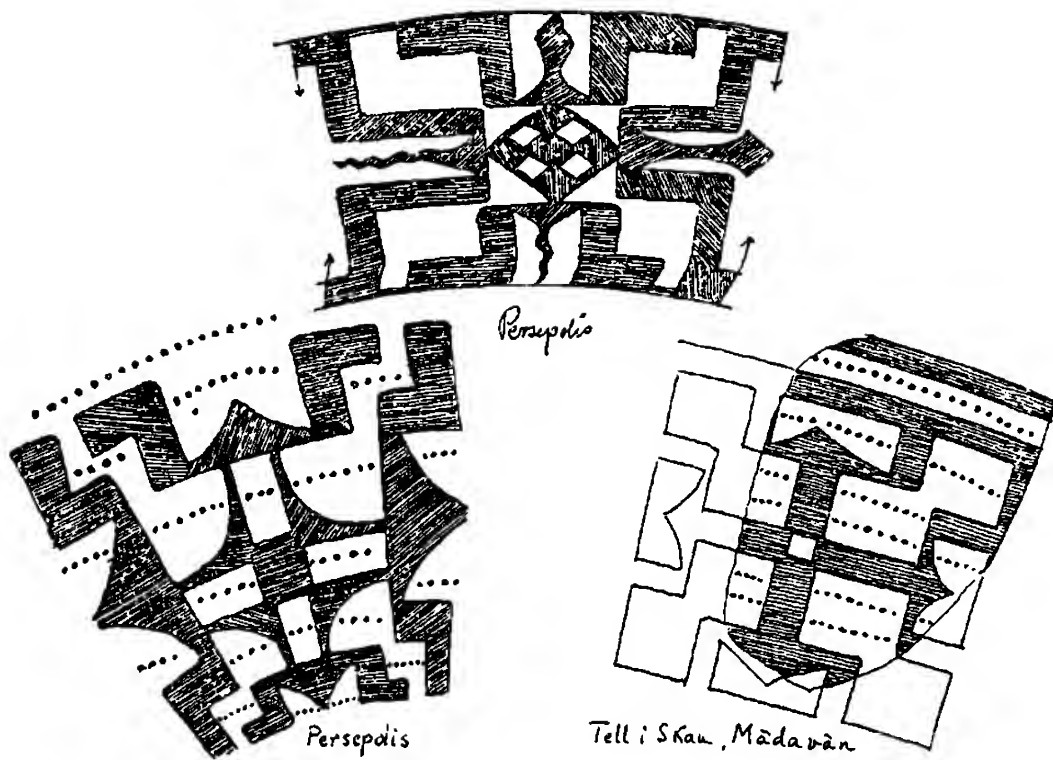
بیش‌تر طرح‌ها ترکیب‌بندی‌های تجریدی‌اند. هیچ سرنخی هم وجود ندارد که ما را در حدس زدن معانی و مفاهیم نهفته در آنها یاری دهد. مانند جام بلند و قرمزرنگی که نقش روی آن عبارت است از دو ردیف لوزی واقع در میان مثلث‌هایی که یادآور ساعت‌های شنی می‌باشند. یا جام سبزرنگی که نقش روی آن تعدادی مربع قرار گرفته میان خط‌های پلکانی است. این هر دو جام در لوحه‌ی ۱۰ عرضه شده‌اند. همچنین

1. U-shaped

2. Tell i Skau



شکل ۵۶

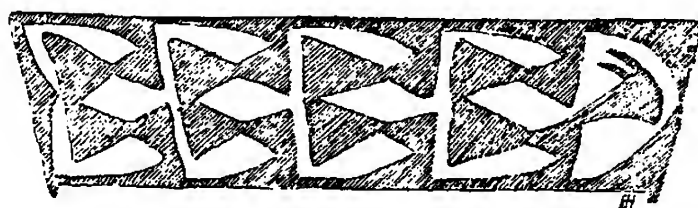


شکل ۵۷

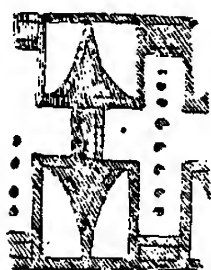
نگاه کنید به نقش سمت راست در شکل ۶۰، که آرایشی متقارن از چند مثلث دارد. نقش میانی در همین شکل در تل باکون به ندرت دیده شده، اما در چینه‌ی سیزدهم تپه گورا (لایه‌ی بالای عبید، یعنی میان شوش



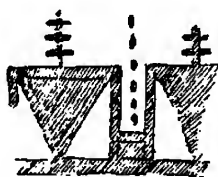
یک و شوش دو) فراوان یافت شده است. ترکیب‌های پیچیده‌تر یافت شده در تل باکون و دیگر نقاط فارس و موسیان را دوباره در «سورجنگل» بلوچستان پیدا می‌کنیم (شکل ۶۱). از جمله نقش‌های فراوان در شوش یک و موسیان و نهاوند، نقش پروانه‌مانندی است که در میان خطوطی تناوب یافته و گاهی جفت‌جفت، دسته‌بندی شده است. این نقش که با نقش‌های عبید بی‌شباهت نیست، نه تنها در سند بلکه در چین نیز دیده می‌شود (شکل ۶۲). در شکل ۶۳، نمونه‌های بیش‌تر و متنوع‌تر یافت شده در سند و هونان و همچنین قطعه‌ی سفال عصر نوسنگی از ناحیه‌ی دانوب - دنپیر عرضه شده‌اند. خصوصیات کلی این سفال متعلق به عصر نوسنگی شبیه مشخصات سفال عبید است. از این همه باید نتیجه گرفت که این شباهت‌ها فقط در اثر «مهاجرت نمادها» پیدا نشده، بلکه جای نقش شدن آنها، روی سفال و چگونگی ترکیب و گاهی حتی شکل ظرف‌های سفالی نیز همانند است. به عبارت دیگر، نحوه‌ی کاربرد نگاره‌ها و نمادها و مفاهیم و پیام‌های مضمّر در تزیینات با یکدیگر ارتباط دارند.



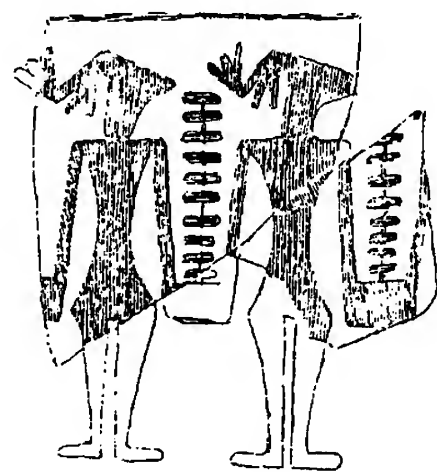
شکل ۵۸



a



b

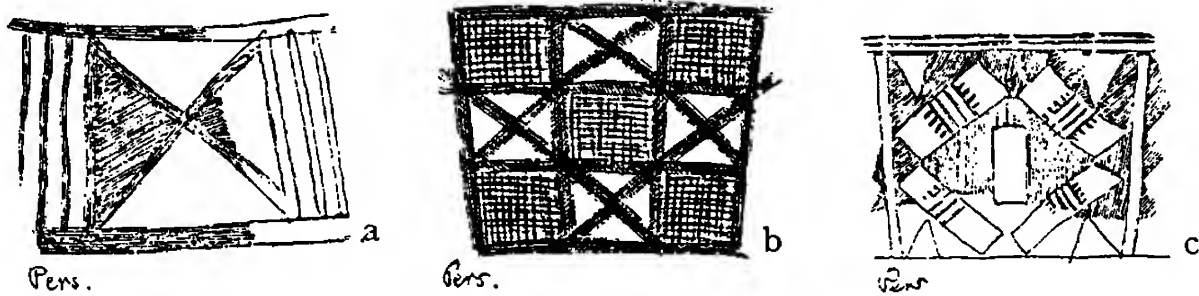


c

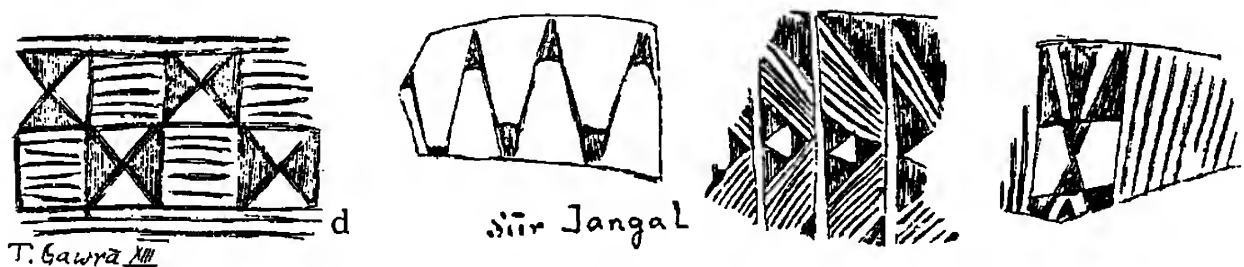
شکل ۵۹

در لوحه‌ی ۱۳، دو نمونه از یک دست جام مخروطی شکل ارائه شده است که آذین‌بندی ساده‌ی دارند. فضاها‌ی عمودی متشکل از مثلث‌های متقابل است و خط‌های زاویه‌دار میان آنها را نوارهایی افقی به یکدیگر می‌پیوند که در هر یک از آنها تعداد معینی علایم عمودی گذاشته‌اند. یکی از نکات ریزی که در این نقشمایه شایان توجه است این است که مثلث‌های عمودی، نه در بالا و نه در پایین، هیچ‌گاه به انتها نمی‌رسند. گویی آغاز و پایان آنها را بریده‌اند. گویی نقاش می‌خواسته بگوید که آنها در بیرون محدوده‌ی جام نیز ادامه دارند. به هر حال، آشکار است که شکل هندسی مثلث را نمی‌نمایند. این نقشمایه در میان سفال‌های معاصر دیگر مناطق باستانی فارس فراوان یافت شده است. شکل ۶۴، نمونه‌ی تحول‌یافته‌ی آن در

شوش یک و تکرار مکرر همان رابطه‌ی چهارصد به پانصد است. در مرحله‌ی شوش یک نیز مثلث‌های کوچک با بی‌نظمی آغاز و پایان می‌گیرند. نگاهی به شکل ۳۲ آشکار می‌سازد که اینها همان مثلث‌های چشم‌دار مخصوص روی سفال عبید پیش از تاریخ سومر هستند. به عبارت دیگر، با شوش یک، فرهنگ و تمدن پیش از تاریخ فلات ایران همسطح و هم‌تراز می‌شود با فرهنگ و تمدن بین‌النهرین که در عبید تجسم یافته است.



شکل ۶۰

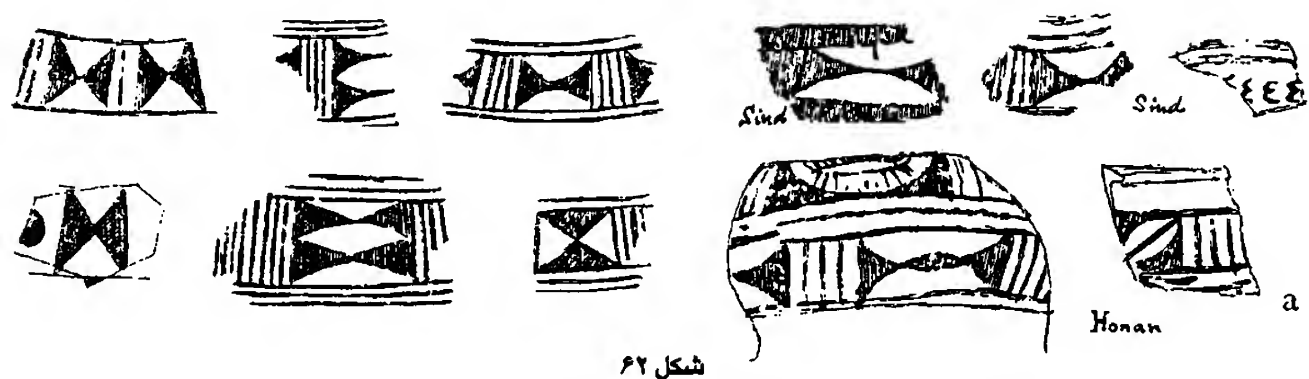


شکل ۶۱

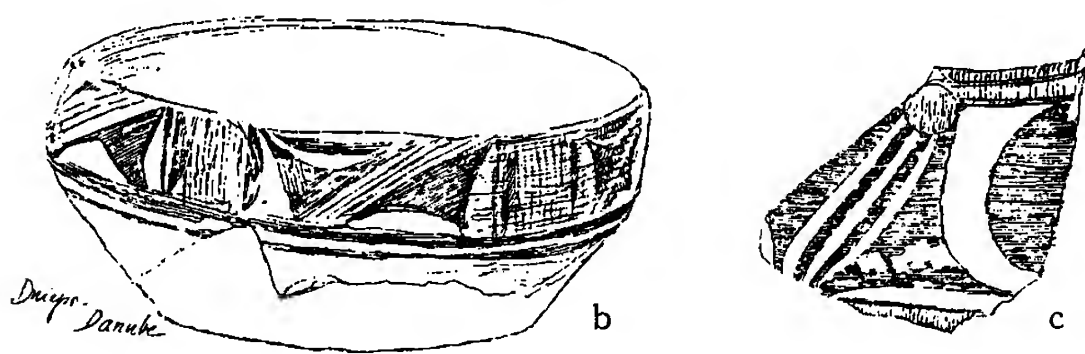
همان‌طور که در مورد تصاویر هیبت‌های آدمی ذکر شد، دیگر طرح‌های کاملاً تجربیدی به‌دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون حکایت از رابطه‌ی تنگاتنگ با سفال نوسنگی سامرا می‌کند. فراوان‌ترین نگاره‌های سفال سامرا (شکل ۶۵) نوارهای پلکانی و شبکه مثلث‌های ریز تل باکون است. در شکل ۶۶، همین‌گونه نوار پلکانی - با حداکثر چهارده پله - نقش شده بر روی قطعه سفال پیدا شده در تل ریگی<sup>۱</sup> نزدیک داراب، و شبکه مثلث‌های به‌دست آمده از «کنگان»<sup>۲</sup> فارس دیده می‌شود. پله‌های منتهی به نیمه مثلث‌ها، یافت شده در تل باکون، حتی از نگاره‌های مشابه به‌دست آمده از سامرا اصیل‌تر می‌نماید. یکی دیگر از نقشمایه‌های رایج سامرا حاشیه‌های ریشه‌دار داخل لبه‌ی ظروف است (شکل ۶۷). این نقش، که در مراحل بعدی اثری از آن نمی‌توان یافت، در ظروف تل حلف نیز به همان فراوانی سامرا دیده می‌شود (شکل ۶۸). در اثنای دوره‌ی تل باکون، در دیگر نقاط فارس، گاهی به صورت حاشیه‌ی باریک داخلی و زمانی به عنوان تزئین اصلی داخل ظرف‌های پهن، مانند نمونه‌ی تل سکائو، دوباره رواج می‌یابد. این حاشیه‌ی شرابه‌مانند را در خود تل باکون با این سبک اخیر به کار می‌برند (شکل ۶۹). باز هم نمونه‌ی به‌دست آمده از تل باکون حتی از آنچه در سامرا پیدا شده اصیل‌تر می‌نماید.<sup>(۲۱)</sup>

1. Tell i Rēgi

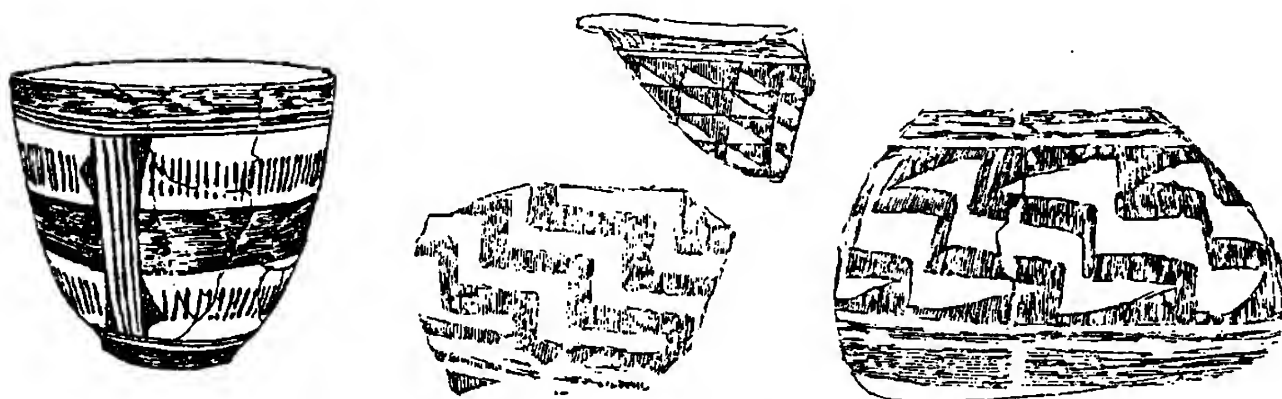
2. Kanakān



شکل ۶۲

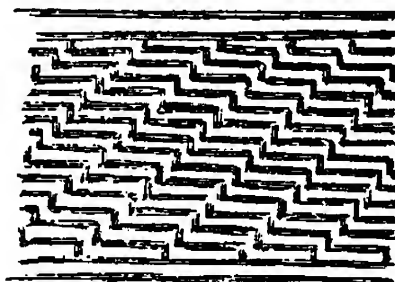
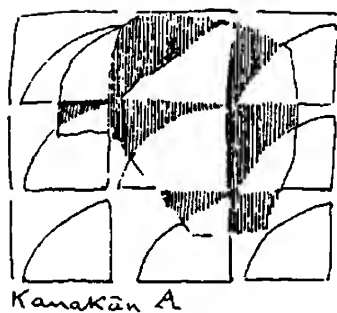


شکل ۶۳



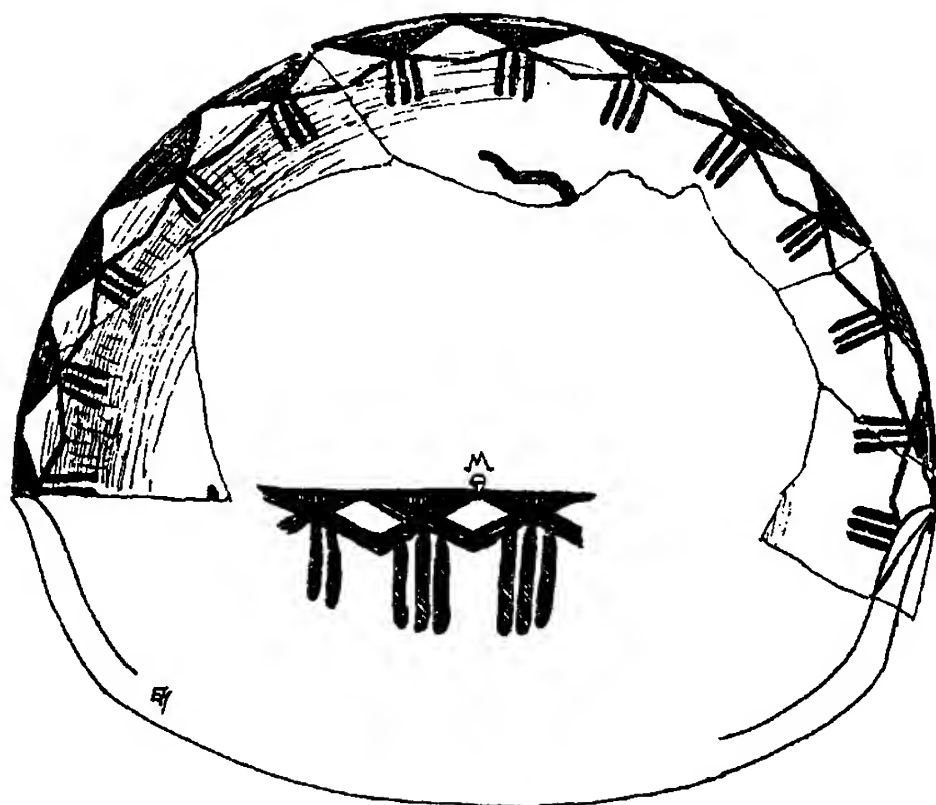
شکل ۶۴

شکل ۶۵

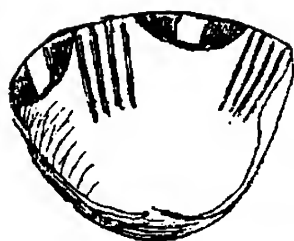


T. i Rēgī, Mādavān

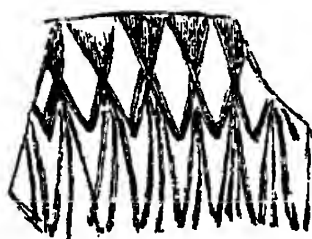
شکل ۶۶



شکل ۶۷



T. i Skan



T. Halaf



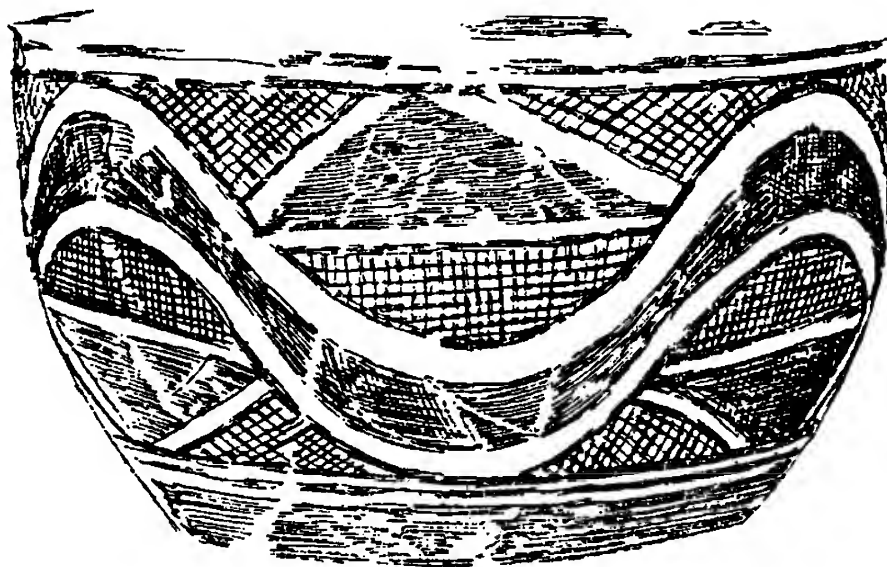
T. i Tang i Siyāh  
Sarvistān

شکل ۶۸



شکل ۶۹

تا اینجا هرگاه نقشمایه‌ی تزیینی را با نامی خواندم ادعا نداشتم که آن اسم بامسما است. اما نمونه‌ی بعدی (شکل ۷۰) را از آن رو «منظره» می‌نامم که تصور می‌کنم به‌واقع منظره است. نواری مواج با پهنای نامساوی است و پستی و بلندی‌های امواج را با چندین مثلث و قوس انباشته‌اند. تا به حال چند بار درباره‌ی رابطه‌ی نزدیک نمادها و با علایم تصویری تأکید کرده‌ام. در کهن‌ترین مرحله‌ی خط تصویری سومری، خط امواج مفهوم «آ»<sup>۱</sup> یا «آب» یعنی رودخانه را می‌رساند (شکل ۷۱). سه قوس شبیه پولک ماهی، که بعدها به سه زاویه تبدیل شد، معنای «کور»<sup>۲</sup> یا کوه را ایفاد می‌کرد. بعدها در سومر و ایلام برای روشن‌تر شدن معانی علایم خط تصویری، در وسط نوار مواج، ماهی یا در کناره‌های آن، گیاه می‌افزودند. از اواخر دوره‌ی جم‌دت نصر سومر و ایلام مهرهایی به‌دست آمده است که در آنها منظره را بسیار واقعی‌تر تصویر کرده‌اند (شکل ۷۲). بر روی لوحی به خط بدوی ایلامی، اثر مهری دیده می‌شود که رودخانه‌ی آن هم ماهی دارد و هم گیاه. در مهر سومری دیگری، متعلق به دوره‌ی جم‌دت نصر، نه تنها رودخانه‌ی را تصویر کرده‌اند که از میان کوه‌ها می‌گذرد، بلکه شکارچیان را نیز آورده‌اند. بر مهر دیگری، چوپان‌هایی دیده می‌شوند که بامدادان گوسفندان را به صحرا می‌برند و شامگاهان برمی‌گردانند. سرانجام، یکی از رایج‌ترین نگاره‌های اوایل دوره‌ی پیدایش تاریخ، عقاب‌هایی هستند که بر فراز رود و کوه در پروازند.

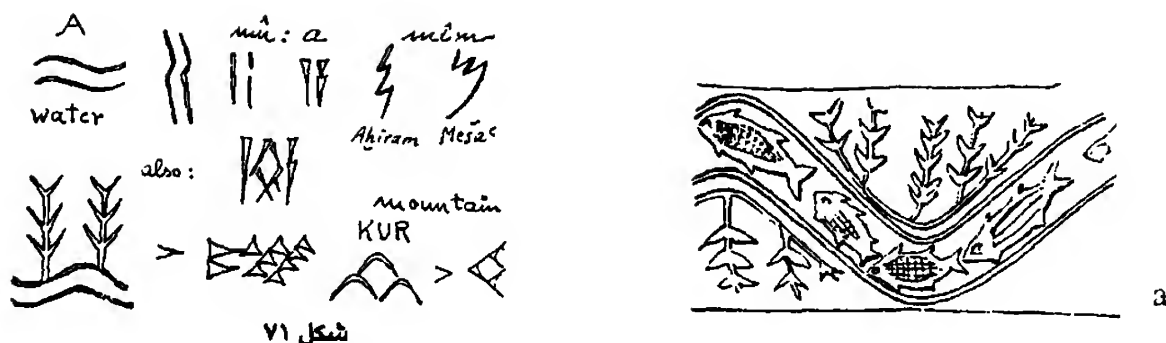


شکل ۷۰

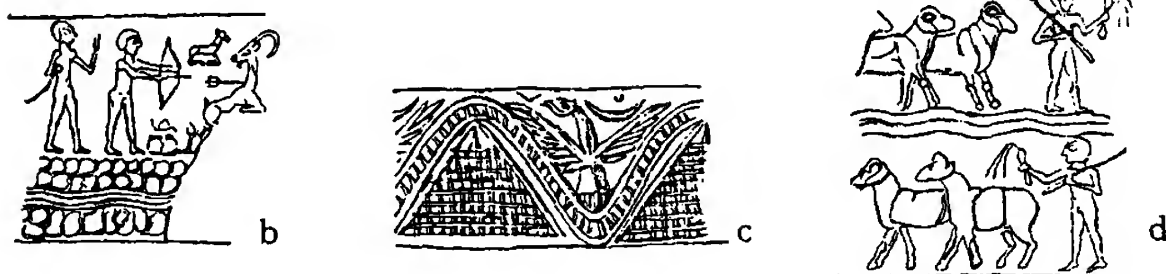
چون می‌توان به جای تمامی نماد یا حیوان یا هر شیء طبیعی بخشی از آن را نمایاند، پس نقشمایه‌ی پیداشده در سامرا (شکل ۷۳) می‌تواند خلاصه یا فشرده‌ی از یک مضمون باشد. بر روی کوزه‌ی پیداشده

1. A

2. KUR



شکل ۷۱



شکل ۷۲

در بمپور تصویر همانندی دیده می‌شود که معنای آن روشن‌تر است (شکل ۷۴). تصویر عبارت است از خطی موج و پهن که نقش حیوانی را در بالا و در پایین دارد. این ظرف به روزگار بعدی تعلق دارد، اما آشکارا خلاصه‌یی است از همان مضمونی که پیش از این، بر روی مهرهای سومری نقش می‌شد.

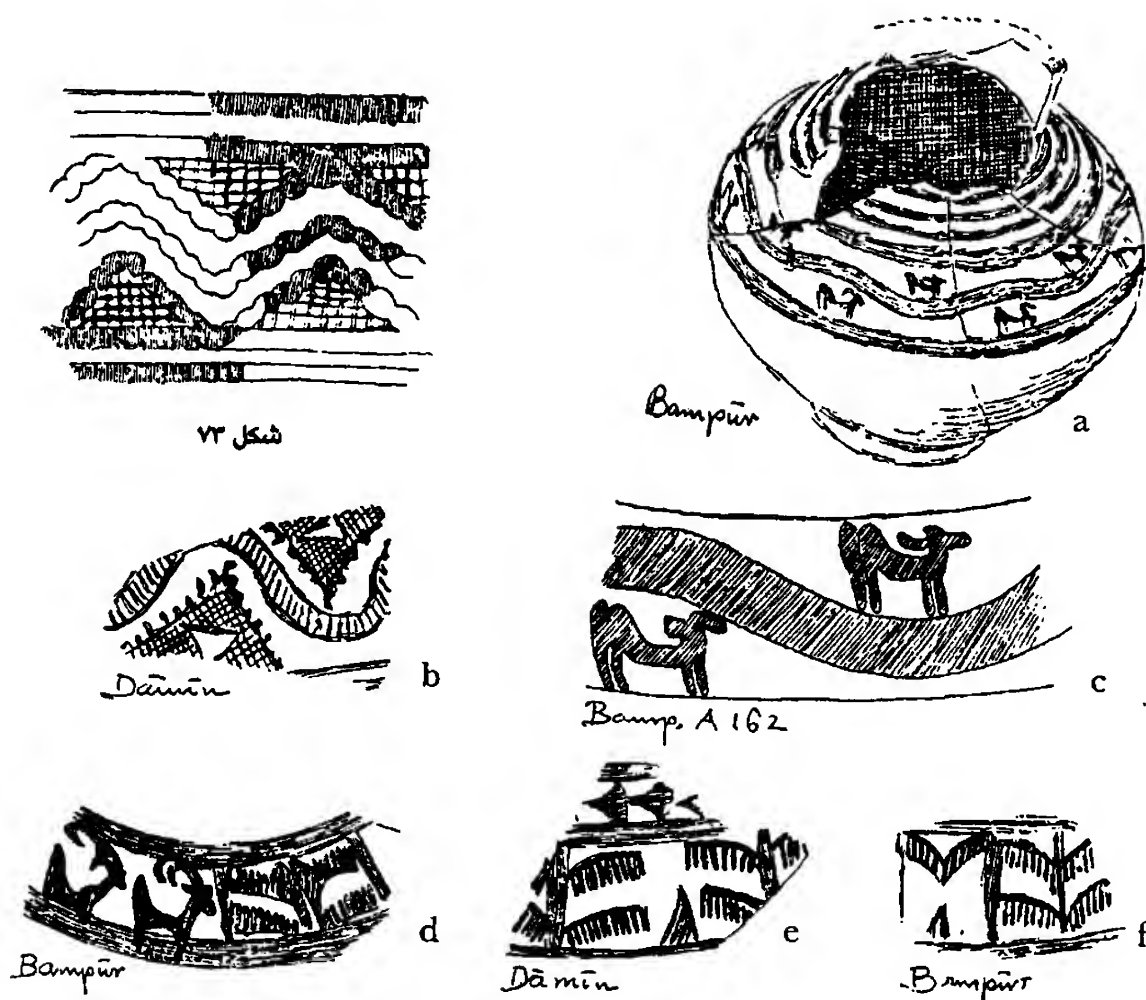
پاره‌یی از طرح‌های آمده بر روی سفال شوش یک، حکایت از مرحله‌ی بالاتری از تجرید معنادار می‌کند (شکل ۷۵). مربع مستطیل یا مربع واقع در دایره علامت واژه‌ی «نین»<sup>۱</sup> است که مفهوم «محصور کردن» یا «انبوه» را ایفاد می‌کند. لوزی نشانه‌ی واژه‌ی «سار»<sup>۲</sup> با معنای «کثرت» یا «تمامیت» است، که گاهی هم به جای واژه‌ی «هی»<sup>۳</sup> یعنی «جمعیت» به کار می‌رود. ریشه و اصل حرف خط آرامی «خیث»<sup>۴</sup> همین شکل است.<sup>(۲۲)</sup> یکی از اصول به کار گرفته شده در خط ایلامی بدوی و خط تصویرنگار سومری این است که برای رساندن مفاهیمی، سوای معنای آشکار آنچه تصویر شده، عناصر مختلف تصویر را در مربع مستطیل یا لوزی یا دایره محصور می‌کنند. همان‌گونه که در شکل ۷۵ هویدا است، مدت‌های مدید پیش از خط و نوشتار، این اصل را در طرح‌های تزیینی شوش یک به کار می‌گرفتند. «سه خط پله مانند» هم در خط تصویری سومری و هم در ایلامی بدوی از علایم نوشتاری است. در شوش یک، این علامت مفهوم «آب» یا «رودخانه» یا «آب جاری در باغ»<sup>(۲۳)</sup> را می‌رساند. آنچه در سمت راست شکل ۷۵ آمده، نماد گیاه یا درختی است که لب آب رویده و آنچه در سمت چپ تصویر شده، شاخ گوزن است و می‌تواند بر شکاری که آب

1. NIN

2. SAR

3. HE

4. Kēth



شکل ۷۲

می‌خورد دلالت کند. دو صف متقابل مثلث‌ها می‌تواند علامت تپه‌هایی باشد که رودخانه‌یی از میان آنها می‌گذرد. سفالی که شکل ۷۶ روی آن نقش شده از چین به دست آمده است. تفاوت آن با نقش آمده در شکل ۷۰، در این است که در طرح چینی محور امواج کوتاه‌تر و اوج و حضیض هر یک از موج‌ها بلندتر و ژرف‌تر است. بالای نقش را یا با هاشور حصیری ساده پر کرده‌اند - همین شیوه را گاهی در سفال مجتمع مسکونی تل باکون و یا مهرهای استوانه‌یی سومری که عقاب روی آنها تصویر شده شاهدیم - و یا با هاشورهایی که در میان فضاهای بادامی شکل درآورده‌اند (مقایسه شود با نوع دیگر همین نقش در شکل ۱۰۰، ردیف پایین سمت چپ). در تل باکون معمولاً همین تدبیر را برای پر کردن جاهای خالی طرح به کار می‌بردند، مانند ظرفی که روی آن عقاب (لوحه‌ی ۷) یا گاونر (لوحه‌ی ۸) تصویر شده است. شباهت میان نقش آمده در شکل ۷۰ و شکل ۷۶ تصادفی نیست. تصویر آمده بر روی سفال شکل ۷۶، نمونه‌ی اصیل نقوش روی سفال دوره‌ی نوسنگی در کانسو، واقع در چین است.

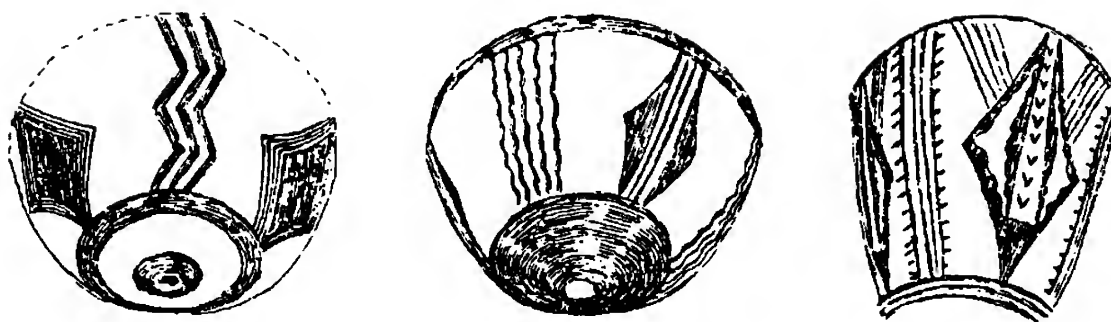
بسیاری از طرح‌های روی سفال تل باکون چنان ترکیب‌بندی شده‌اند که اگر از ته ظرف نگاه کنیم، گویی بر گرد قرصی مرکزی تشعشع یافته‌اند. از دو عنصر متناوب - آب یا نور - که یکی از آنها همیشه چند خط مواج



شکل ۷۵



شکل ۷۶



شکل ۷۷

است تشکیل می‌شوند. اگر نقشی که هم‌اکنون شرح دادیم نمایشگر زمین باشد، پس آنچه در شکل ۷۷ آمده است باید به آسمان مربوط باشد. آنچه در شکل ۷۸ دیده می‌شود ظریف‌تر است، ولی واضح‌تر نیست. در شکل ۷۹، که تصویر ظرفی پیدا شده در «شاهی تومپ»<sup>۱</sup> مکران است، همین نقش دیده می‌شود. نقش روی سفال معمول آن محل اقتباسی از سفال‌های مخروطی شکل تل باکون است. نماد سومری ایزد آفتاب که سیپار<sup>۲</sup> نام دارد (شکل ۸۰) با این نقش همان تناسبی را دارد که صلیب شکسته‌های دوره‌ی کلاسیک بعدی با انواع پیچیده‌ی صلیب به‌دست آمده از تل باکون داشت. این نماد آیینی ایزد شمش سیپار - که نمونه‌ی آن در لوحه‌ی سنگی مشهور موزه‌ی بریتانیا دیده می‌شود - برای «نبو - ایل - ایدین»<sup>۳</sup> ساخته شده بود. همان کسی که توانست، به خلاف شاه «ملی شپاک»<sup>۴</sup> که در جست‌وجوی خود ناکام شده بود، نمونه‌ی گلی آن را کاوش کند و بیابد. این نمونه به‌ظاهر تقریباً مطابق با نمونه‌ی اصل متعلق به دوره‌ی «گودآ»<sup>۵</sup> است. اما ایزد سیپار را بایستی خیلی پیش از اینها با این علامت نشان داده باشند، زیرا نمادهای مذهبی و آیینی را معمولاً

1. shāhī Tump

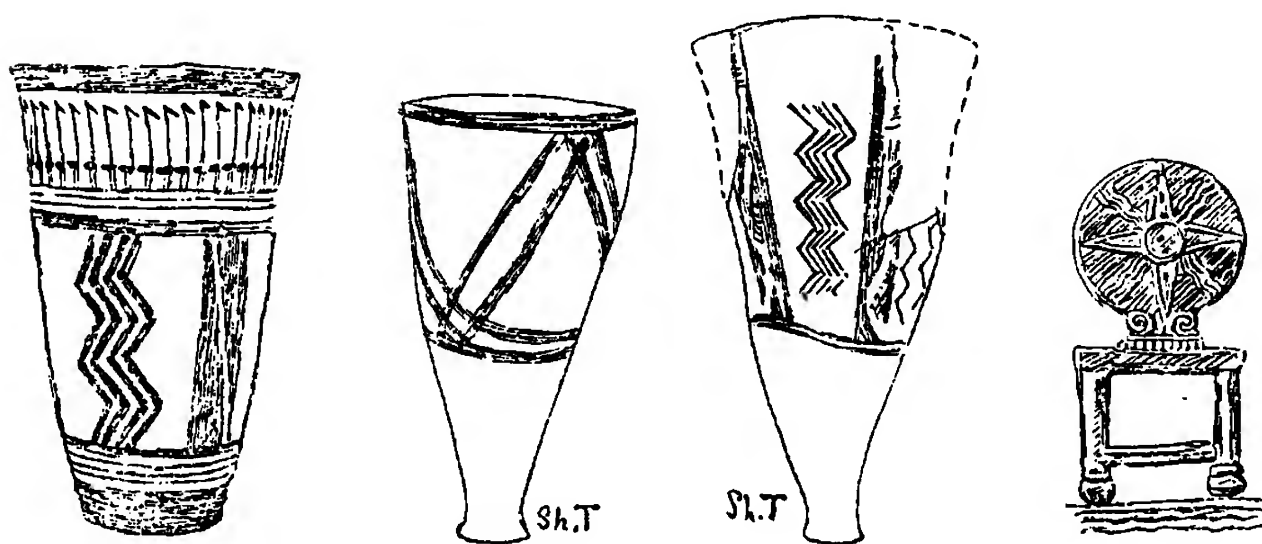
2. Sippar

3. Nabu-apal-iddin 4. Melishipak

5. Gudea



نمی‌توان به طور ناگهان آفرید و باید به تدریج نشو و نما بیابند. یکی از خصوصیات اصلی نمادهای مذهبی این است که باید از زمان‌های از یادرفته به جا مانده باشند. تمام این‌گونه نمادها متعلق به دوره‌ی نوسنگی است، یعنی عصری که در آن تمامی اندیشه‌ها را با نماد و نشانه ابراز می‌داشتند. این‌گونه نمادسازی برای کسانی که به آن مشغول بودند نوعی از انواع جادوگری محسوب می‌شد.



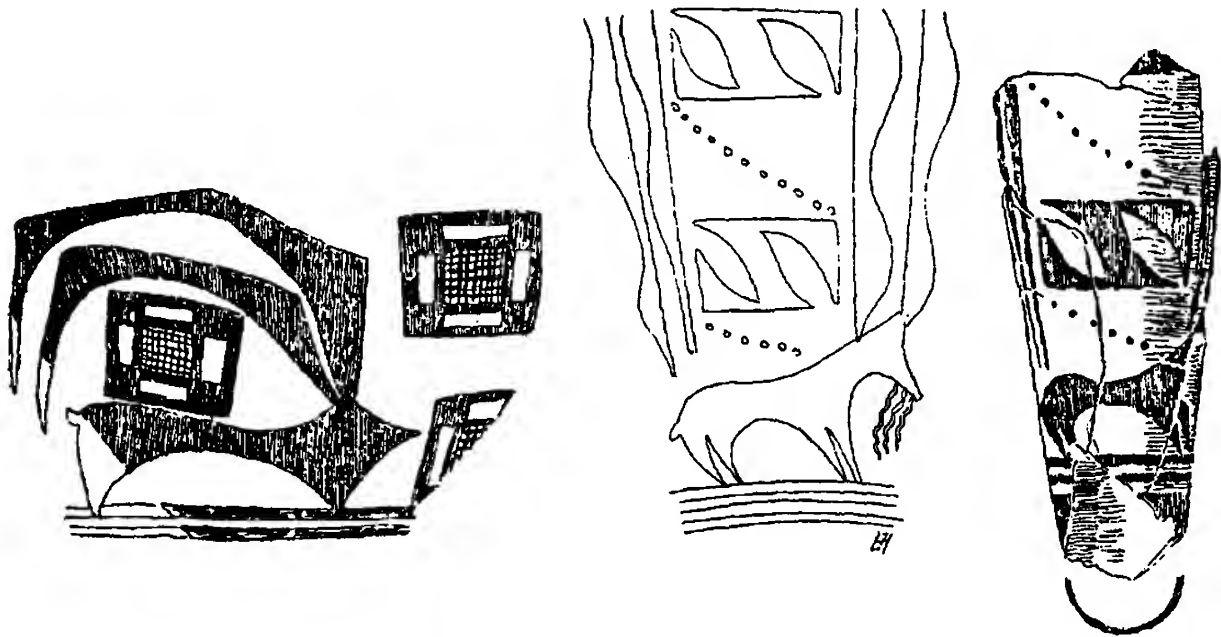
شکل ۷۸

شکل ۷۹

شکل ۸۰

هنر سفال مجتمع مسکونی تل باکون به هنگام تصویر کردن جانوران به اوج خود می‌رسد. در بالای لوحه‌ی ۱۱، کوزه‌ی مدوری که بر روی آن بزکوهی بزرگی<sup>(۲۴)</sup> نقش شده و در لوحه‌ی ۱۲، کوزه‌ی کوچک‌تری با نقش یک جفت قوچ کوهی دیده می‌شود. در کوهسارهای اطراف جلگه‌ی تخت جمشید، هنوز گله‌های فراوان بز و قوچ کوهی می‌چرند. این جانوران زیبا بومی آن سرزمین بوده‌اند و تصویر کردن آنها بر روی سفال محل کاملاً طبیعی است.<sup>(۲۵)</sup> بزکوهی را اغلب به شیوه‌های گوناگون رسم می‌کنند. در لوحه‌ی ۱۱، فقط نیمرخ و دو پای بزکوهی آورده شده است. به عنوان برجسته‌ترین مشخصه‌ی جانور، در تصویر کردن شاخ‌های او نهایت اغراق اعمال شده و گره‌های شاخ را به صورت آویزه‌های بسیار بزرگ نقاشی کرده‌اند. در شکل ۸۱، با آنکه خطوط کلی هیکل حیوان اندکی متفاوت است باز هم تصویر نیمرخ بزکوهی رسم شده است و گردنش را کوتاه‌تر کشیده‌اند و برای نشان دادن گره شاخ‌هایش به خط زاویه داده‌اند. در شکل ۸۲، پهنای اندک ظرف استوانه‌یی، نقاش سفالگر را مجبور ساخته که شاخ‌ها را به صورت II نشان دهد. افزون بر ریش بز، دست و پای او را هم تصویر کرده‌اند. تصویر نیمرخ کامل نیست. در شکل ۸۳، از ظرافت کار اندکی کاسته شده است. با آنکه دست‌ها و پاها نشان داده شده‌اند، اما خطوط کلی هیکل چندان طبیعی نبوده و شاخ‌های عظیم تقریباً سه‌چهارم محیط دایره‌اند. در دیگر موارد مشابه – و این نکته در

تصاویر حیوانات دیگر نیز صادق است - نمادهای تجریدی یا جانورانی خردجنه را میان شاخ‌ها و پشت، و یا در وسط دست و پای حیوان جای داده‌اند. هر چند این‌گونه جاپرک‌نی‌ها بی‌تردید برای پوشاندن فواصل خالی به کار می‌رفته است و از نظر ایجاد تناسب و زیبایی لازم بوده‌اند، اما تنها وسیله‌ی زینت یا اسباب زیور نیستند و نمادهایی معنادار نیز می‌باشند. دلیل این مدعا تنوع آنها است در انواع زتاها و مثلث‌ها، صلیب‌ها، مربع‌های شطرنجی و غیره و غیره. باید پذیرفت که در اینجا با مهم‌ترین ابزار آذین‌بندی که مختص و ویژه‌ی سفال مجتمع مسکونی تل باکون است روبه‌رو هستیم. مثل اینکه به سرچشمه‌ی اصلی هنر نقاشی روی سفال این منطقه رسیده‌ایم و به‌زودی خواهیم دید که از چه دوام و بقای حیرت‌انگیزی برخوردار بوده است.

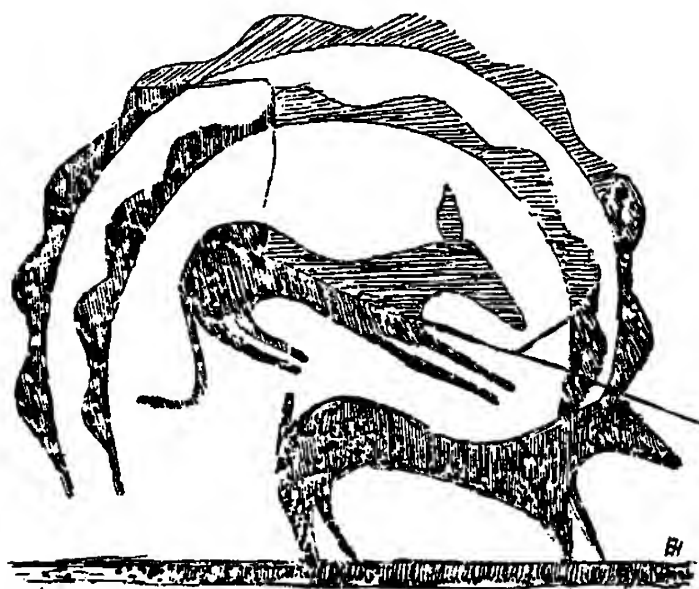


شکل ۸۱

شکل ۸۲

در لوحه‌ی ۱۲، شاهکار هنر نقاشی روی سفال تل باکون نشان داده می‌شود. نقاش با قدرتمندی هر چه تمام‌تر بر روی سطح منحنی جام، دو قوچ کوهی را تصویر کرده است. اندام قوچ‌ها را در ته نوک تیز جام جای داده و تمام سطح جام را با دو جفت شاخ عظیم پوشانده است. شاخ‌های قوچ را همیشه از جلو و شاخ‌های بزر را همیشه از نیم‌رخ نشان می‌دهند. همیشه چهار دست و پای قوچ نشان داده می‌شود و هیچ‌گاه به رسم کردن دو پا و دست او اکتفا نمی‌کنند. ذهن هنرمند اصلاً گرفتار مسائل و مشکلات مربوط به ژرفانمایی نیست. او مصمم است که فقط با صلابت و قدرت خصوصیات برجسته‌ی موضوع را نشان دهد. بنابراین، باید از اطلاق تعاریف و اصطلاحات هنری ساخته و پرداخته دوره‌های بعدی تکامل هنری بر این هنر ابتدایی، اما اصیل، پرهیز جست. لازمه‌ی هنر بدوی خشونت و زمختی در اجرا نیست. هنر بدوی می‌تواند بسیار ظریف و دقیق باشد. بهترین دلیل این مدعا همین مورد خاص است. ظرافت و دقت هنری کیفیتی است مربوط به نبوغ فطری هنرمند. مراد ما از هنر بدوی، هنر اولی یا آغازین است. هنری که از هیچ یا تقریباً

از هیچ - بدون سابقه‌ی قبلی - شروع می‌شود. به عبارت دیگر، چنان هنری که برای تجلی و ابراز، وسیله و ابزار خودش را باید خودش خلق و ابداع کند.

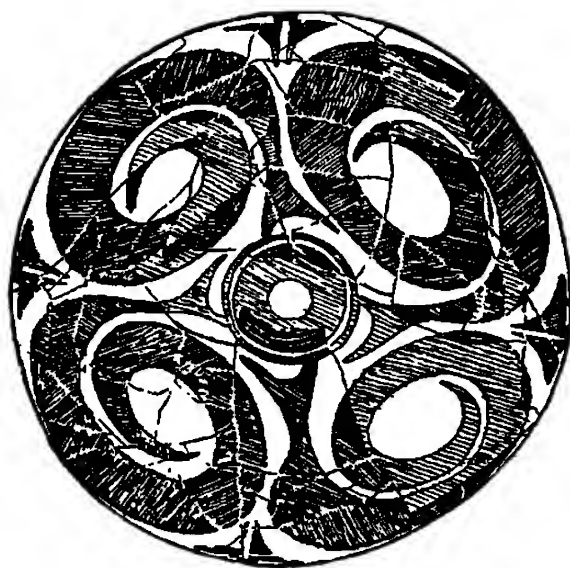


شکل ۸۳

برای آذین‌بندی ظرفی با اندامی همانند تنها سه شاخ به کار برده‌اند که در نتیجه، نوعی سه‌زائویی چرخان به وجود آمده است که فواصل خالی آن را با ستاره‌های شش‌پر انباشته‌اند. هنرمند توانسته است میان بزرگی شاخ‌ها و کوچکی ستاره‌ها تعادلی دلنشین و زیبا به وجود آورد. در شکل ۸۴، طرحی میانگین با چهار شاخ و دو سر ارائه شده است. به خطا مرسوم شده است که این‌گونه طرح‌ها را از نظر تاریخی مرتب می‌کنند. نویسنده‌ی این سطور اعتقاد دارد، برای مرتب کردن آنها باید یا از طبیعی‌ترین طرح‌ها شروع کرد و به تجریدی‌ترین آنها رسید و یا آنکه به عکس، از تجریدی‌ترین طرح‌ها آغاز و به طبیعی‌ترین آنها پایان داد. در تل باکون، انواع طرح را، با درجه‌های گوناگون تجرید، بر روی ظرف‌هایی می‌یابیم که نه تنها از یک لایه بلکه از کف اتاق واحدی به دست آمده‌اند و مطلقاً همزمان و هم‌دوره‌اند. هنوز هنر نقاشی بر روی سفال صاحب رسم و قرار و سنت نشده بود. هر کسی یا هر فردی آنچه را که نیاز داشت به آن شیوه‌ی که می‌پسندید و دلخواهش بود می‌آفرید. بعدها که سفالگری به صورت پیشه‌ی جداگانه و اختصاصی درآمد، رسم و سنت نیز از بطن تنوع زاییده شد.

در شکل ۸۵، بر روی جام عرق‌چین‌مانند بسیار ظریفی طرح پیچیده‌ی رسم شده که برجسته‌ترین عنصر آن یک جفت شاخ است. اگر جام را از چینی سفید و کبود درست کرده بودند تصور می‌شد که نقش روی جام از مناظر کشور چین است؛ دریاچه‌ی درکوهستان، جلگه‌ی در ساحل و زورقی در آب. در

حالی که فقط شاخ است و نمادهای تجریدی.



شکل ۸۴



شکل ۸۵

آشکار است که با موردی از انحطاط سبک واقع‌گرایانه به سمت اسلوبی تجریدی روبه‌رو نشده‌ایم؛ بلکه با تمام یا بخشی از مضمونی معین، به آن صورت که در ذهن هنرمند تجسم یافته است، روبه‌رو هستیم. این هنرمند مسلم است که اگر جزیی از طرح را با قدرتمندی نشان دهد، مثل این است که کل آن را عرضه نموده است. یعنی از یک‌سو، این مطلب را می‌رساند که مراد هنرمند ایجاد نیرویی با طبیعت جادویی است، منظوری که هم با جزء‌گرایی حاصل می‌شود و هم با کل‌گرایی و از سوی دیگر، مبین ارتباط بسیار نزدیک بین این‌گونه آذین‌بندی و نوشتن است، زیرا معنای نهفته در نقشمایه‌ها را می‌توان هم با تصویر کردن ایفاد کرد و هم با نوشتن.



شکل ۸۶



شکل ۸۷

بالاترین درجه‌ی بدوی بودن دنیای هنرمند آن روزگار را در تصویر گاوی می‌توان مشاهده کرد که بر روی جام استوانه‌یی لوحه‌ی ۸ نقاشی شده است. نه تنها نسل این نوع گاوی که هم کوهان دارد و هم غبغب، هزاران سال پیش منقرض شده است؛ بلکه نیمرخ سر گاو نیز که هر دو چشم او را کنار هم نشان می‌دهد، همانند سبک کودکان تصویر شده است و دلالت بر کودکانه‌ترین مرحله‌ی هنر نقاشی دارد. غنا و تنوع ابزار و آلاتی که برای تزئین صحنه‌ها به کار می‌رود حاصل اعصار متمدنی تمرین و ممارست نیست، نتیجه‌ی لبریز شدن طراوت و توانمندی تخیلی نوباوه و جوان است. البته فناوری و تنوع شکلی سفال‌های پیدا شده متکی بر گذشته‌ی طولانی هنر سفالگری بود؛ اما نقاشی بر روی سفال، هنر تازه زاییده شده و بسیار جوان بود.

در شکل ۸۶، بر روی سفال به دست آمده از شوش یک نیز بزرگوه‌ی بی تصویر شده است که اسلوبی کاملاً پخته و سنجیده دارد. در این تصویر، با نوه و نتیجه‌ی نمونه نقاشی‌های روی سفال تل باکون روبه‌رو هستیم. انحنای دلنشین جفت شاخی که چون یک شاخ رسم شده است، تناسب و تعادل میان بدن حیوان با شاخ‌ها، شکل بندی فاخر و محتشم بدن آن، نحوه‌ی جا دادن حیوان در قاب کشیده، همه حکایت از ظرافت و لطافت هنری می‌کند که تنها در پی سنتی کهن و دیرپا می‌تواند پیدا شود، هنری پخته و قوام یافته. حاشیه‌ی باریک سگ‌های شکاری تازنده بر روی این جام دلربا را باید با الگوی اولی و ابتدایی پیدا شده در تل باکون (شکل ۸۷) مقایسه کرد. اسلوب یکی است. از دیگر تپه‌های باستانی فارس طرح‌هایی از نمونه‌ی شکل ۸۸ به دست آمده که حد فاصل بین نقاشی روی سفال تل باکون و شوش یک است. یکی از مهم‌ترین نتایج جست‌وجوهای سر اورل اشتاین مشخص ساختن مراحل تغییرات تدریجی میان سبک تل باکون و سبک

شوش یک بود. شوش یک و شوش دو نمایانگر دو مرحله‌ی مشخص از یکدیگر تحول هنر در فلات ایران است؛ اما ایلام، در تمام طول این دوره‌ی دیرپای پیش از تاریخ، دنباله‌روی سبک هنری سومر بود.



شکل ۸۸

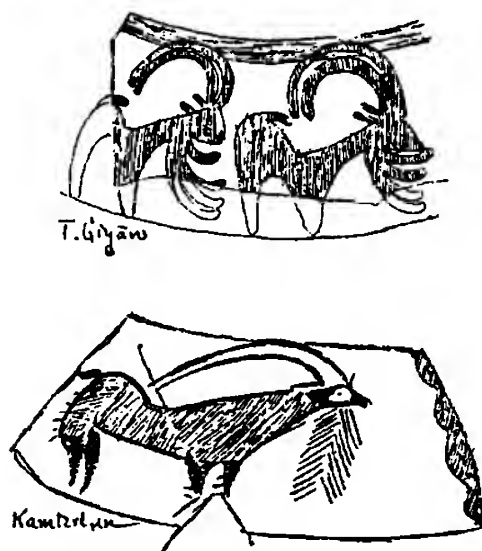
با این همه، هنر فلات ایران در حوزه‌ی بسیار وسیع‌تری نفوذ کرد. طرح‌هایی از نوع آنچه بر روی سفال به دست آمده از هونان چین دیده می‌شود (شکل ۸۹) دلیل بر این است که این‌گونه طرح‌ها، به نحوی از انحاء، از فلات ایران به سرزمین چین انتقال یافته بوده است. هر چه بیش‌تر اشیای پیدا شده را مطالعه می‌کنیم اثر و نفوذ آسیایی هنر اولیه‌ی فلات ایران آشکارتر و قوی‌تر می‌شود. مراد از لقب «آسیایی» در اینجا تمدن پرورده شده در دشت‌های رسوبی خاور نزدیک نیست، بلکه مقصود سرزمین‌های کوهستانی مشرف بر این دشت‌های رسوبی است.



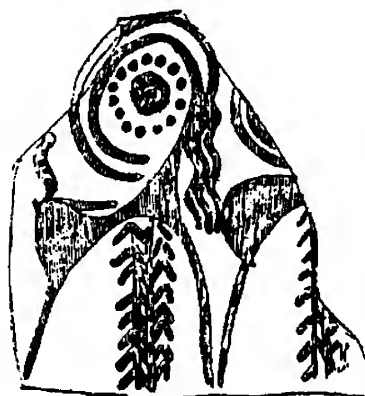
شکل ۸۹

روی سفال پاره‌ی به دست آمده از ژرف‌ترین لایه‌های تپه‌گیان، نهاوند، باز همانند لوحه‌ی ۱۴ و شکل ۹۰، با بزکوهی روبه‌رو می‌شویم. با همان نگاه اول، آشکار است که این بزکوهی از اعقاب و بازماندگان بزکوهی تل باکون است. فعلاً رابطه‌ی آن با شوش یک را مطرح نمی‌کنیم. تردیدی نیست که از شوش دو به مراتب کهن‌تر است. در همان شکل ۹۰، نمونه‌ی شوش دو به دست آمده از «کمتزلان»<sup>۱</sup>، لرستان را

آورده‌ایم. ظرفی است دورنگ و حد فاصل میان شوش دو و دوره‌ی معاصر آن در جمدهت نصر. اخیراً پیشنهاد شده است که آن را «ظرف دیاله» بنامیم. با آنکه این ظرف از نمونه ظرف‌هایی است که در حوزه‌ی بسیار وسیع‌تر از دره‌ی دیاله به دست می‌آید، اما اسمی بی‌مسما نیست. ظاهراً بیانگر مرحله‌ی بی‌است که تا نخستین دوره‌ی تاریخی سومر ادامه یافته بود. اختلافات سبک آن را با دیگر اسلوب‌ها مطالعه خواهیم کرد.

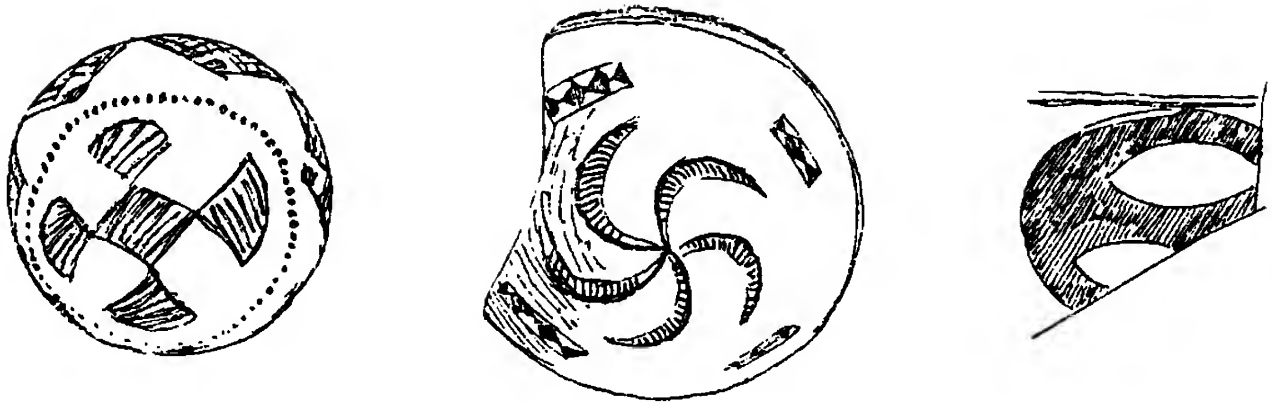


شکل ۹۰



شکل ۹۱

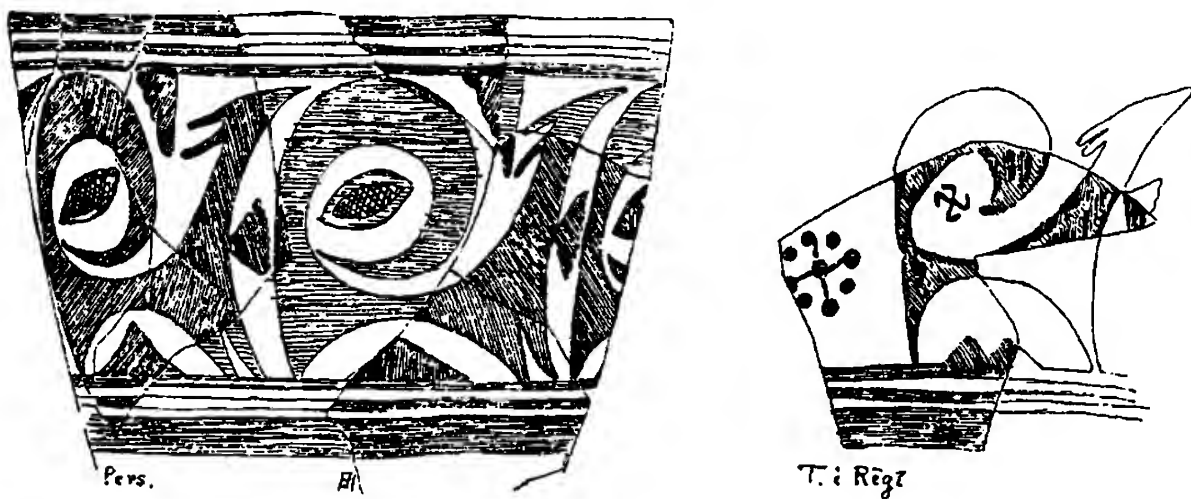
یکی دیگر از انواع زاد و ولد بزهای کوهی تصویر شده بر روی سفال عصر نوسنگی فارس، روی سفال به دست آمده از تپه حصار دامغان، در شمال ایران، دیده می‌شود. در شکل ۹۱ - که باید کنار شکل ۱۹۳ گذاشته شود - بیش‌تر مشخصات بز کوهی تصویر شده روی نمونه‌ی بدوی سفال تل باکون حفظ شده است؛ شکل تنه، انحنای پاها، اغراق در شاخ‌ها و ریش بز، تزیینات پرکننده‌ی فضای میان انحنای شاخ‌ها و پاها. اما نه تنها قلمزنی و شکل‌نگاری سست و ضعیف و آثار انحطاط در آن آشکار است، بلکه تصویرها نیز یکنواخت شده و از انبوه انواع فقط پلنگ و گاو و بز کوهی باقی مانده‌اند. به جای نمادهای اصیلی که برای پر کردن فضاها، خالی به کار می‌بردند حال از تصاویر طبیعی برای ابراز معانی استفاده می‌کنند، تصویر گیاه معنای چراگاه را می‌رساند. با آنکه کهن‌ترین نقش‌های به دست آمده از تپه گیان مانند طرح‌های تل باکون مؤثر و چشمگیر نیستند، اما باز از نظر زیبایی حرکات، به مراتب از آنچه در تپه حصار تصویر می‌کنند جلوتر و هنرمندانه‌ترند. بز کوهی تصویر شده در تپه حصار گام بلندی در جهت انحطاط و ابتذال است. بایستی از کهن‌ترین و ژرف‌ترین لایه‌های تپه گیان اخیرتر باشند. از همین نکته می‌توان تاریخ نسبی آن را تعیین کرد. گروه نسبتاً بزرگی از ظروف سفالین به دست آمده از شاهی تومپ، مکران (شکل ۹۲)، که بیش‌تر کاسه‌هایی هستند که داخل آنها تزیین شده است، دنباله‌ی همان خطی می‌باشند که نقش سه شاخ روی ظرف پیدا شده در تل باکون آغاز آن است.



شکل ۹۲

شکل ۹۳

در پایین لوحه ی ۱۱، پلنگی (۲۶) تصویر شده است. سفال پاره ی به دست آمده در ناحیه ی «سروستان» با همین نقش، دلالت دارد بر اینکه نقش پلنگ رایج بوده است (شکل ۹۳). سبک تصویر کردن این پلنگ عجیب و غیرمتعارف است. هر دو چشم پلنگ را روی یک طرف صورت او آورده اند. خط های پیرامون هیكل و دست و پا با حیوانات دیگر تفاوت دارد. خال های پوست پلنگ را با ردیف هایی از بیضی بزرگ و نوک دار و بی رنگ نشان داده اند. دم حیوان، گویی به چند قسمت بخش شده است. تصویر کردن حیوانات یکنواخت نبوده و هر کسی به سلیقه ی خودش حیوان را تصویر نموده است. بعدها پلنگ تل باکون از نقش های رایج و معمولی سفال تپه حصار می شود (مقایسه شود با شکل های ۱۹۳ و ۱۹۴).

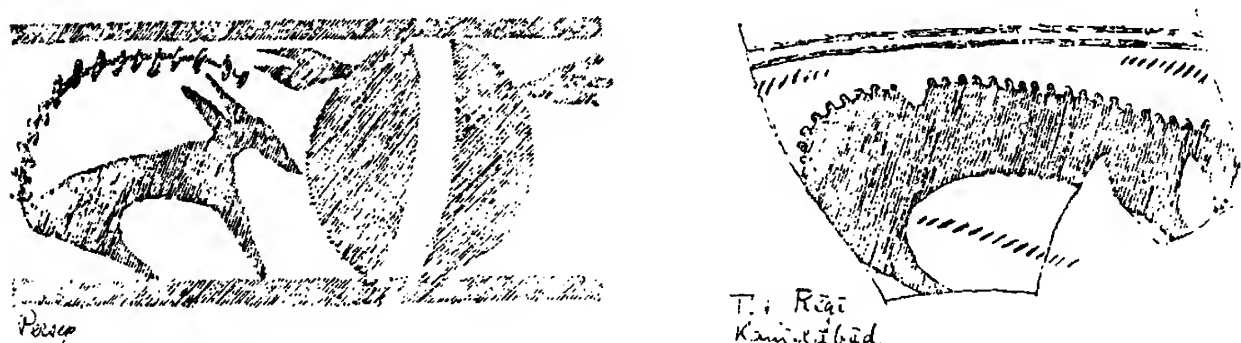


شکل ۹۴

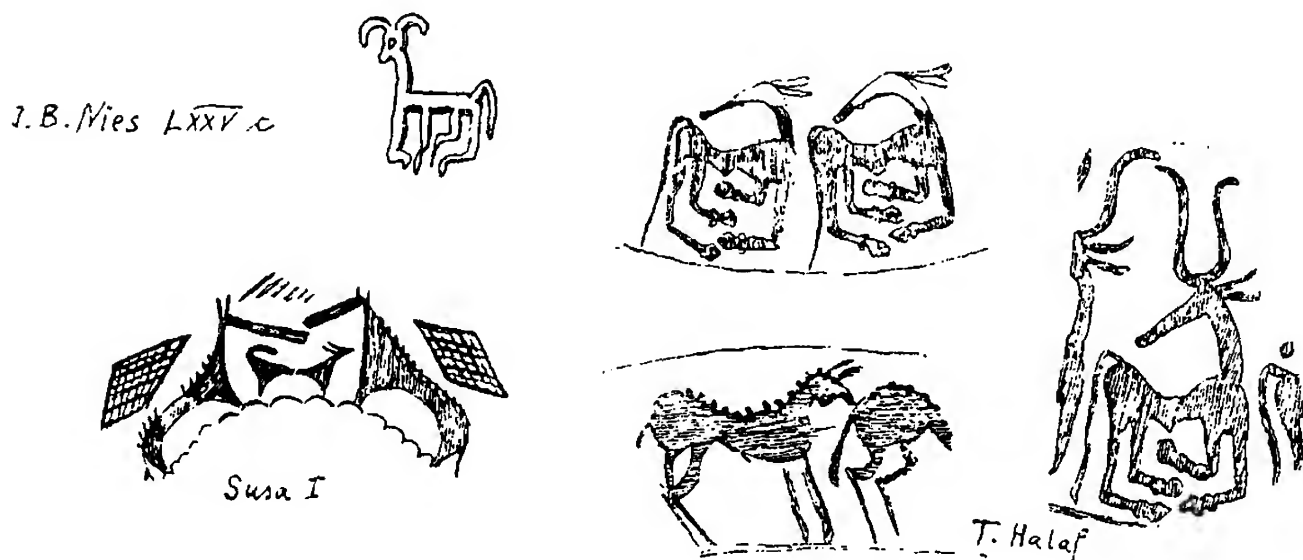
در شکل ۹۴، سگ هایی دیده می شوند که پوزه ی خود را به نحوی بالا نگاه داشته اند و گویی پارس می کنند. دم هایی بزرگ و منحنی دارند. یک چیزی دور گردنشان است. سه نگاره که فضاهای خالی طرح را پر کرده است آن را تکمیل می کنند. سفال پاره ی همانندی از تل ریگی کمال آباد، متعلق به همان دوره ثابت



می‌کند که این نقشمایه نیز از تصاویر رایج روی سفال بوده است. در شکل ۹۵، نیم‌رخ دو چهارپا که نمی‌توان تشخیص داد چه هستند عرضه شده است. در نمونه‌ی به‌دست‌آمده از تل باکون با نمادی تجریدی تناوب یافته‌اند. طرح‌های کاملاً تجریدی را با نقش‌هایی که کاملاً طبیعی بود کنار هم می‌آورند. در شکل ۹۶، از شوش یک، یک سگ و جفتی الاغ با هم بی‌شبهت نیستند. ترکیب و شکل آنها استادانه تصویر شده است. در طرف راست همین شکل، نمونه‌های حیوانات تصویر شده بر روی سفال تپه‌حلف عرضه شده است. این حیوانات با جانداران تصویر شده بر روی سفال تل باکون همان تفاوت‌هایی را دارند که آدم نقاشی شده بر روی سفال تل باکون با انسان تصویر شده روی سفال تپه‌حلف داشت و با نمونه‌های به‌دست‌آمده از شمال فلات ایران رابطه‌ی نزدیک‌تر دارند.



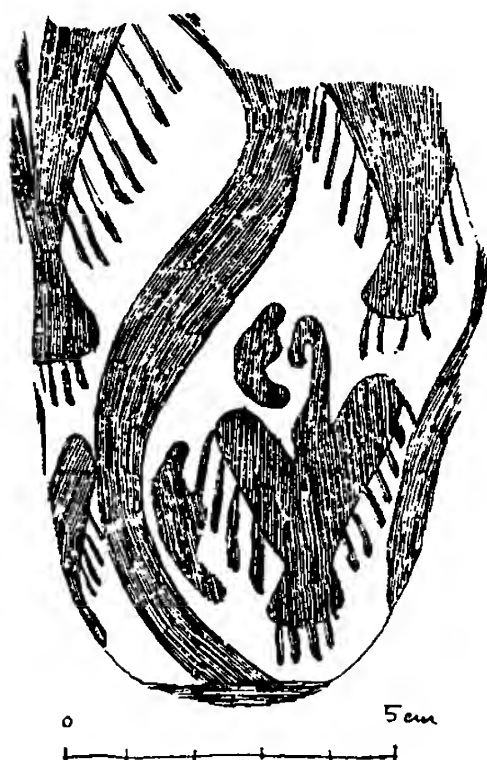
شکل ۹۵



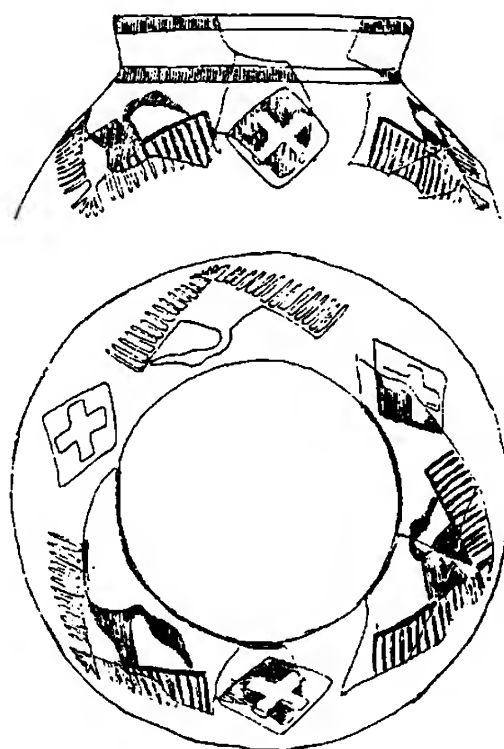
شکل ۹۶

تنها زینت روی بدنه‌ی خمره‌ی بزرگی که در لوحه‌ی ۶ آمده، عقاب نشان خانوادگی است که سه بار تکرار شده است. بر روی کاسه‌ی لوحه‌ی ۷، صفی از عقاب‌های در حال پرواز را نقاشی کرده‌اند و بر روی

جام استوانه مانند شکل ۹۷، عقاب‌ها را در میان خطوط موج عمودی تصویر نموده‌اند. نوعی سفال نیز پیدا شده است که از نظر قد، ریخت، رنگ، نقشمایه و سبک با سفال تل باکون تفاوت دارد. هر چند این گونه سفال از همان چینه‌ی تل باکون به دست آمده، اما آن چنان کمیاب است که به احتمال زیاد از جای دیگر آورده شده است. از این سفال‌ها در دیگر نقاط باستانی کاوش شده‌ی فارس نیز پیدا شده است. کوزه‌ی کوچکی که در تصویر ۹۸ آمده، نمونه‌ی این قبیل سفال است. بر روی آن سه عقاب و لوزی صلیب‌دار نقاشی شده است. در سفال ناحیه‌ی نهاوند نیز همین گونه ترکیب‌بندی دیده شده است.



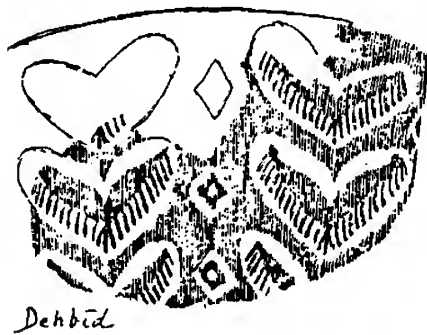
شکل ۹۷



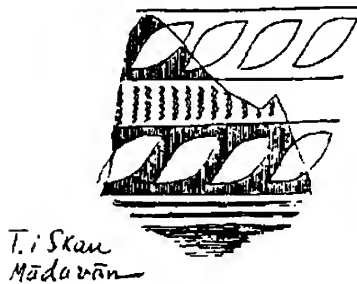
شکل ۹۸

فضای اطراف عقاب‌های در حال پرواز لوحه‌ی ۷ با نگاره‌ی عجیبی پر شده است. چون نگاره، با فاصله‌ی کمی، خطوط کلی طرح اصلی را از نزدیک دنبال می‌کند شبکه‌ی بیضی‌های تیزه‌دار به وجود آورده است. همین نگاره در اطراف سرگاو نخستین را به کار رفته است. نمونه‌ی دیگر همین گونه بیضی را در شکل ۹۹ که از «ده‌بید» پیدا شد می‌توان دید، جامی استوانه‌ی شکل همانند جام شکل ۹۷ است؛ طرح مخلوطی از عقاب - که بعضاً بدون سر تصویر شده - با همان نگاره‌ی لوحه‌ی ۷ است. نمونه‌ی دیگر از تل سگائو فارس است. این گونه بیضی‌های تیزه‌دار منفی از شکل‌های رایجی است که بر روی سفال سامرا نقاشی می‌شده است و دقیقاً همانند تل باکون، به دفعات بر روی سفال عصر نوسنگی هونان واقع در چین دیده شده‌اند (شکل ۱۰۰). پیش از این، آنجا که صحبت از نقش منظره پیش آمد، متذکر این مطلب شدیم.

نمونه‌ی تصویرشده در سمت چپ پایین شکل ۱۰۰، به همین موضوع مربوط است. در شکل ۱۰۱، دو عقاب واقع بر فراز یکدیگر دیده می‌شود که بر روی سفال‌پاره‌ی پیدا شده در ده‌بید نقاشی شده‌اند. این نقش نه اصالت طرح‌های تل باکون را دارد و نه قدرت دست هنرمند آنجا را.

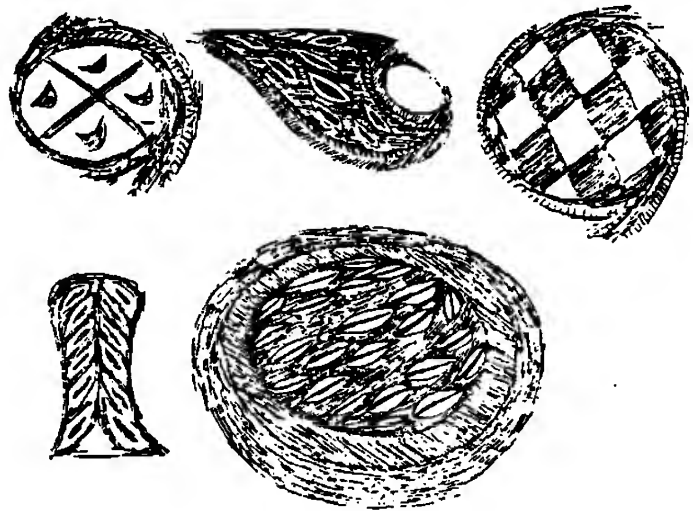


Dehbid



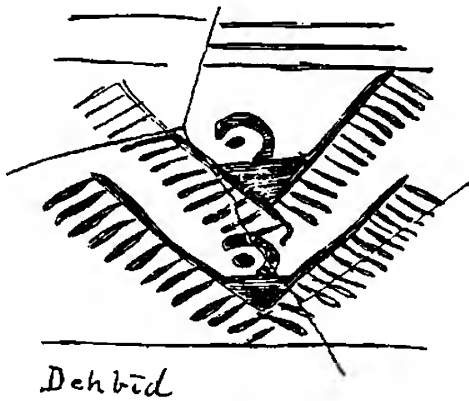
T. i Skan  
Mādarān

شکل ۹۹



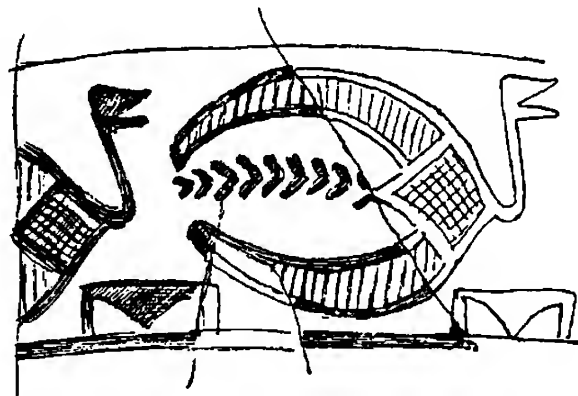
شکل ۱۰۰

گذشته از عقاب، مرغان آبی و شاید شترمرغ را نیز تصویر می‌کرده‌اند که در شکل ۱۰۳، به صورت دسته‌جمعی و در شکل ۱۰۴، به تنهایی نقاشی شده‌اند. این طرح آخری نمونه‌ی خوب طرح‌هایی است که به گروه نقاشی‌های غیرمتعارف روی سفال تل باکون تعلق دارد. ظاهراً قصد تصویر کردن مرغ پافلان - فلامینگو - را داشته‌اند. مرغی که در دسته‌های چند هزارتایی در سواحل دریاچه‌ی «نیریز» زندگی می‌کند. هاشورزنی اطراف این پرندگان - همانند هاشورزنی اطراف سگی که در شکل ۸۷ آمده - ترفندی است برای جدا کردن طرح از زمینه، اما در ضمن بعید نیست که مراد از آن گیاهان اطراف باشد.



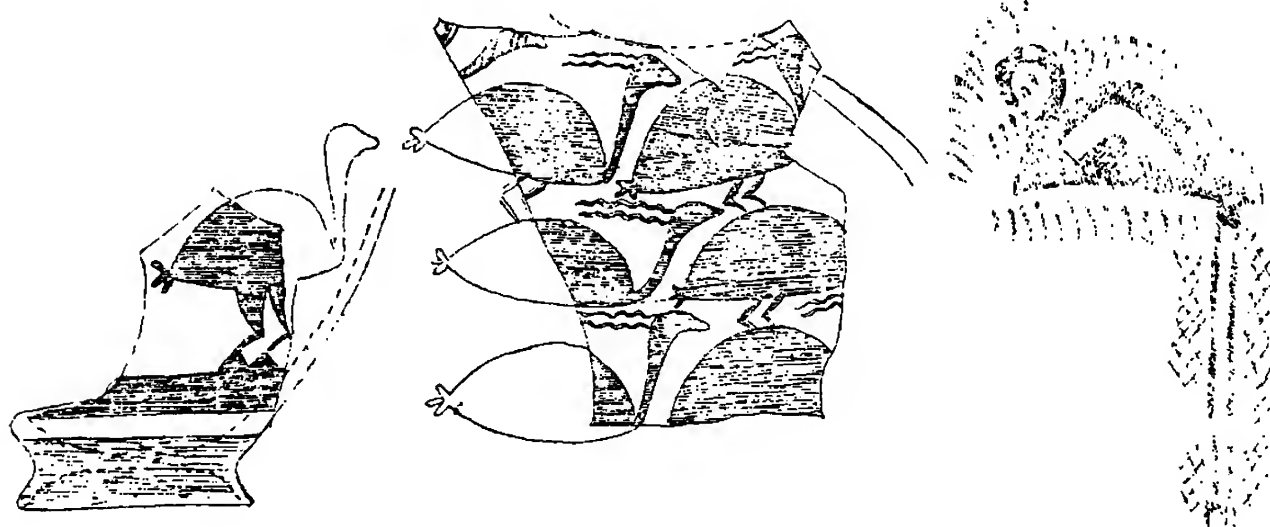
Dehbid

شکل ۱۰۱



شکل ۱۰۲

نمونه‌یی از نقش مرغ‌های در حال پرواز روی سفال تل باکون سراغ ندارم، اما شاید فرض وجود چنین نقشمایه‌یی خطا نباشد. در تل سکائو و «تل سیاه» و «مادوان»، نمونه‌ی چنین طرح‌هایی یافت شده‌اند (شکل ۱۰۲). نمونه‌ی بسیار ظریف و هنرمندانه‌ی چنین نقشمایه‌یی را بر روی ظرفی دیده‌ایم که از شوش یک پیدا شده است (شکل ۱۰۵). به خلاف تصاویر آدمیان و حیوانات، مرغ‌هایی که بر روی سفال تل حلف نقاشی شده‌اند شباهت زیاد به پرندگانی دارند که روی سفال فلات ایران نقش شده‌اند. در شکل ۱۰۶، انواع نگاره‌هایی که معمولاً روی زمین را با آنها می‌پوشانند، از قبیل انبوه نقطه‌ها و دایره‌های نقطه‌دار یا گل میخ‌ها، کنار گذاشته شده‌اند.



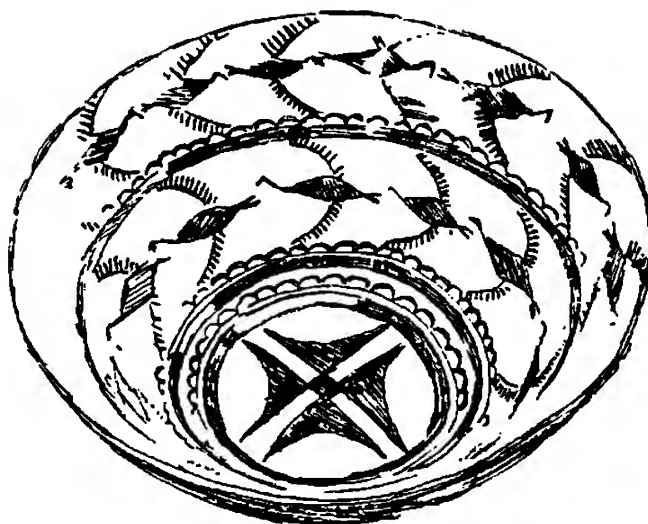
شکل ۱۰۳

شکل ۱۰۴

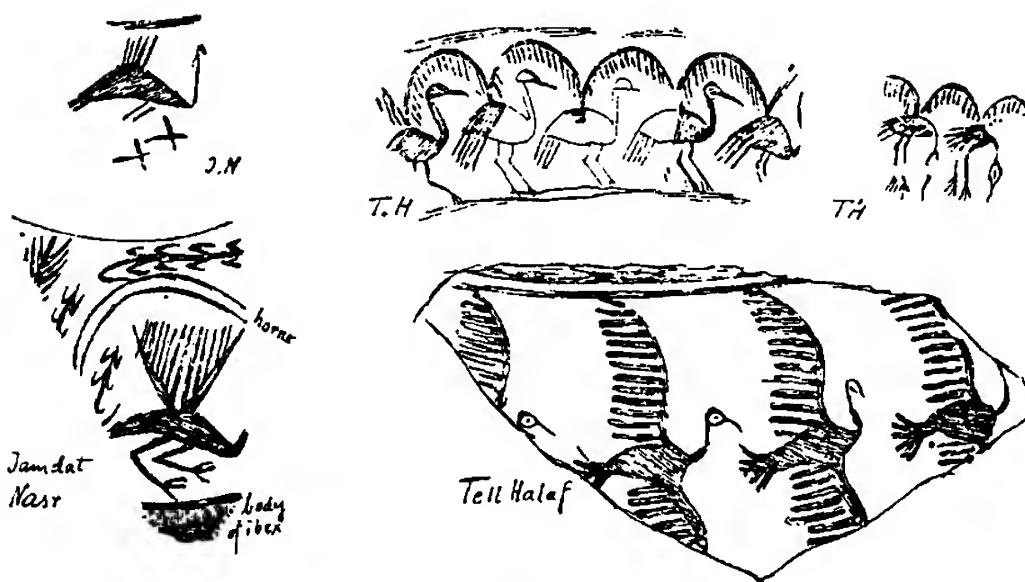
بر روی سفال تپه حلف پرندگانی نقاشی شده‌اند که در حال پرواز یا نشستن می‌باشند. روی نمونه‌یی از سفال سامرا (شکل ۱۰۷) با آرایشی زیبا و دلنشین، مرغان آبی را در حال ماهی گرفتن با حرکت چرخشی صلیب شکسته تصویر نموده‌اند. بستگی نزدیک تمام این طرح‌ها با یکدیگر آشکار است. در دوره‌ی بعدی، پرنده‌یی در حال فرود یا حمله به شکار تصویر شده است. نقاشی روی سفالینه‌ی یک‌رنگ جم‌دت نصر، نمونه‌ی شوش دو، (شکل ۱۰۶) میان پشت و شاخ‌های بزکوهی انجام گرفته است. تصاویر پرندگان در حال پرواز را بر روی سفال به دست آمده از «پریانوگوندای»<sup>۱</sup> در دره‌ی زهاب<sup>۲</sup> واقع در فاصله‌ی میان هندوستان و بلوچستان نیز دیده‌ایم (شکل ۱۰۸). این صحنه روی گلدان سفالی تصویر شده است که شکل آن مخصوص سیستان می‌باشد.

1. Periano Gundai

2. Zhōb valley



شکل ۱۰۵



شکل ۱۰۶

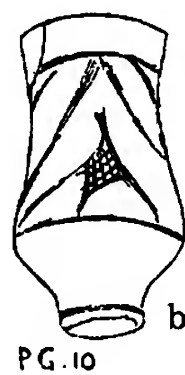
آخرین جانوری را که در اینجا باید نام برد مار است. بهترین نمونه‌یی که می‌توان از تل باکون ارائه داد سفال‌پاره‌یی است با تصویری طبیعی از یک مار (شکل ۱۰۹). در کنار آن، ماری را بر روی جامی از شوش می‌بینیم. این نمونه از شوش یک کهن‌تر است. خط و خال روی پوست مار را گاهی خارج از بدنش نشان می‌دهند. این ترفندی بدوی (و کودکانه) است. سر ماری که در وسط شکل ۱۰۹ آمده از کنگان فارس به دست آمده و از قرار معلوم بخشی از ترکیب‌بندی آن مانند شکل‌های ۵۶ و ۵۷ است. چهارلوزی متصل به هم در کنار بزکوهی لوحه‌ی ۱۱ را نیز باید تصویری از یک مار انگاشت. اما رایج‌ترین تصاویر معمولاً شامل دو یا سه مار و یا ترکیبی است که آن را «عصای ایسکوله‌پیو»<sup>۱</sup> می‌گویند (شکل ۱۱۰). سفال‌پاره‌ی

1. Aesculapius (الهه‌ی طب در اساطیر روم)



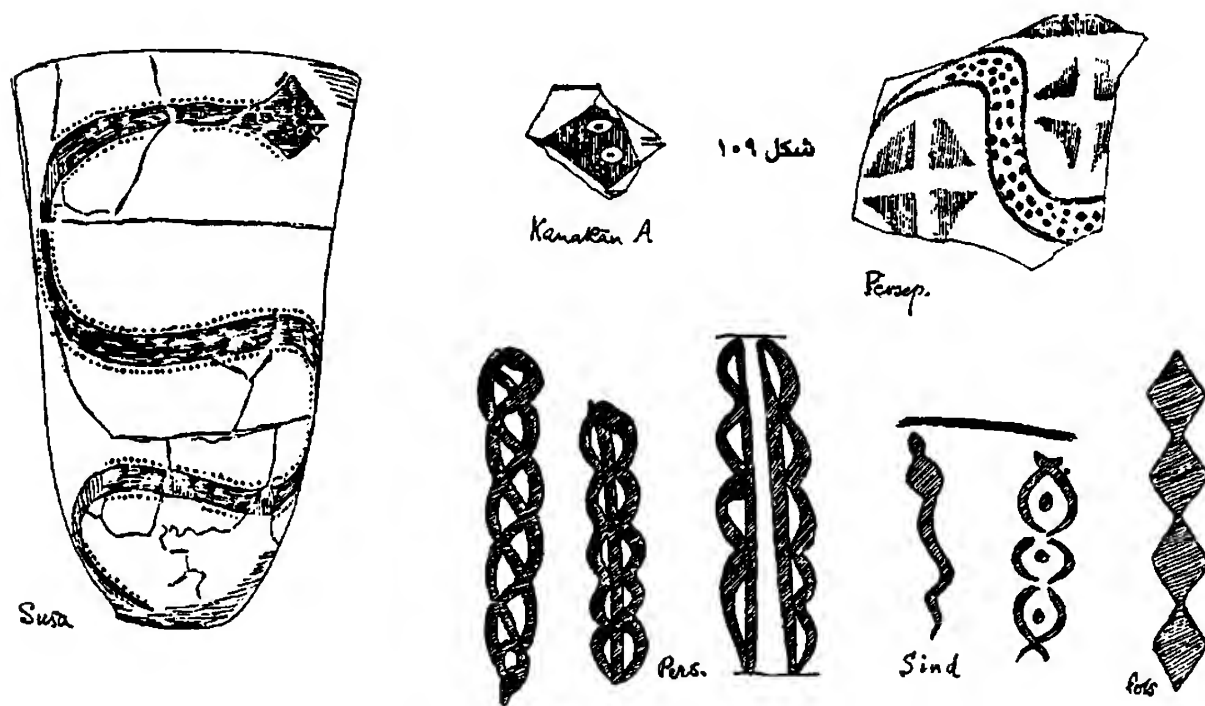
۴۱

شکل ۱۰۷



شکل ۱۰۸

به دست آمده از امری<sup>۱</sup> در سند، نمونه‌یی است از سفال پیش از دوره‌ی هاراپا و موهنجودارو. بر روی این سفال، مار زنگی را به شیوه‌ی طبیعی در کنار عصای ایسکوله پیو تصویر کرده‌اند تا معنای نقش آشکار باشد. ظاهراً مار از نظر مذهبی مفهومی خاص داشته است. در دوره‌ی میان شوش یک و شوش دو، بر روی بیش تر سفال‌ها و مهرها تصویر آدم و مار نقاشی می‌شده است (شکل ۱۱۱). شاهدیم مردی که با مار تصویر شده شباهت خود را با تصویر غول تل باکون حفظ کرده است. در طرح‌های تزئینی طبیعی است که تصویر مار تحول یافته و به صورت گره‌ها و قیطان‌های به هم تابیده درآمده است، مانند نمونه‌های دوره‌ی مسیلیم<sup>۲</sup> (شکل ۱۱۲). از این نوع گره و قیطان در آسیای صغیر باستان فراوان دیده می‌شود. در هندوستان، مفهوم ایزد مار به بومیان شبه قاره تعلق دارد و نه به مهاجران آریایی. فراوانی تصاویر مارها و ایزد مارها در کهن‌ترین دوره‌های فرهنگی فلات ایران دلیل مثبتی است بر وجود رابطه‌ی مستقیم میان بومیان فلات ایران و ساکنان باستانی شبه قاره‌ی هند و نشان می‌دهد که این دو قوم هم‌کیش و هم‌مذهب بوده‌اند. به هنگام وصف مجتمع مسکونی تل باکون واقع در نزدیکی تخت جمشید اشاره کردیم که فرهنگ و تمدن اقوام ساکن فلات ایران و بومیان مقیم در شبه قاره‌ی هند مبتنی بر تشکیلاتی اجتماعی بود که با اصول مادر سالاری اداره می‌شد. قراین و امارات دیگری نیز درستی این فرض را ثابت می‌کند که هندی‌های غربی و بومیان فلات ایران به گروه نژادی واحدی، که عیلامیان کهن را نیز دربر می‌گرفته، تعلق داشته‌اند. اینان جدا از مردم بومی سومر - خواه سومری یا سامی - بودند با آنان تفاوت داشتند، اما با بومیان بین النهرین یا به اصطلاح «سوباری‌ها»<sup>۳</sup> قرابت و خویشی داشته‌اند.

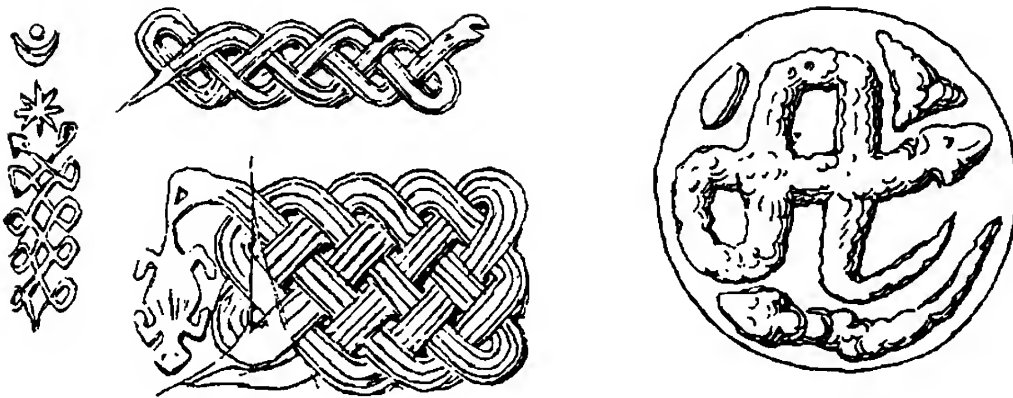


شکل ۱۰۹

شکل ۱۱۰



شکل ۱۱۱



شکل ۱۱۲

تا اینجا به هنر فلات ایران در پایان عصر نوسنگی، یعنی حوالی ۴۰۰۰ ق م و پیش از آن، پرداختیم. فعالیت هنری منحصر است به نقاشی بر روی سفال که عمدتاً در خانه انجام می شود. شیوه هایی که در این نقاشی به کار می رفت حتی تا پایان دوره ی شوش یک هم دوام نیاورد. شیوه ی تزیین کردن سفال، در ضمن آنکه متنوع و دلنشین بود، اما حال و هوای نقاشی های کودکان را داشت و گاهی بچه گانه بود. ذوق و ابتکار که برای تزیینات نشان داده می شد حیرت انگیز بود. این کار در بیش تر موارد فقط با تکرار آهنگین و قرینه سازی نقوش انجام می شد. از رسم متعارف و سنت اثری دیده نمی شود. با آنکه تمام آثار به دست آمده متعلق به دوره ی واحد و معاصر یکدیگر می باشند، اما آشکار است که برای ایفاد پیام و ابراز مضمون از درجات به شدت متفاوت تجرید استفاده می شده است. جانداران و حیوانات را سعی داشتند به طور طبیعی تصویر نمایند. هرگاه می خواستند مفهوم یا مضمون حیوانی را با شکل بندی های شبه هندسی برسانند، معمولاً بخشی از پیکر حیوان را بر نقش می افزودند. از سوی دیگر، انبوهی نمادهای تجریدی در اختیار بود که معانی ثابت و پایداری نداشتند و با ادغام در یکدیگر مفاهیم مختلفی را می رساندند. در ضمن آنکه می توانستند هر شیئی یا هر هویتی را تمام قد و کامل تصویر کنند، چون لازم می آمد فقط به نقاشی کردن یا ترسیم جزئی یا بخشی از آن اکتفا می کردند. این گونه برخورد حکایت از این می کند که در ذهن هنرمند، هر تصویر یا هر طرحی صاحب خواصی ماورای طبیعی و جادویی بوده است. در واقع، نقاشی وسیله یی بود



برای رمزگری بسیار گویا و قدرتمند و آشکارا مراد از آن انتقال اندیشه و فکر بود. بنابراین، جوهر و عصاره‌ی آن با خط و نگارش مربوط می‌شد که بعدها پیدا شد. خلاصه آنکه هنر نقاشی روی سفال مرحله‌ی بلافاصله پیش از خط تصویرنگاری است.

*Bakairi:*



*Paku & other fish*



*ray muki - fish*



*paku - fish*



*uluri matrincham Kurimata*



*pintado - fish, silurus*

شکل ۱۱۳

*Bakairi:*



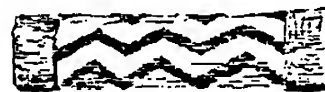
*Snake ray*



*Ti Uoya - snake*



*Agau - snake*



*snakes*

شکل ۱۱۴

*Bakairi:*



*fishbones*



*bats*



*palmito - leaves*

شکل ۱۱۵



*uluri (Bakairi)*



*uluri*

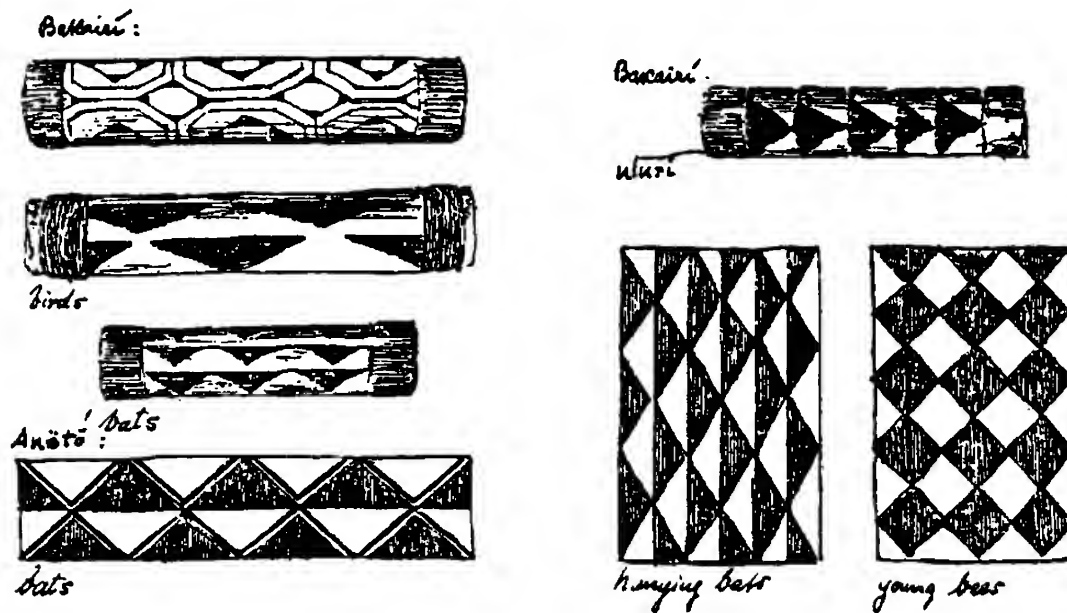


*uluri (Queto)*

شکل ۱۱۶

هیچ راهی برای تفسیر و تعبیر این نمادهای مربوط به پیش از تاریخ مطلق وجود ندارد. این گونه نمادها حتی اگر تا دوره‌ی پیدایش خط و تاریخ دوام آورده باشند و در منابع مکتوب و ادبی از یک یا تعدادی از آنها ذکری شده باشد، مفید و سودمند نخواهند بود. هر نماد یا نشانی، به هنگام مهاجرت از این مکان به آن مکان، یا گذر از این زمان به آن زمان، تغییر معنا و مفهوم می‌دهد. تنها از طریق قیاس، آن هم فقط برای نمادهایی که مفاهیم بسیار کلی را می‌رسانند، شاید بتوان میزان یا معیاری به دست آورد. حیرت‌انگیز این

است که چنین امکان قیاسی در یک مورد وجود دارد. پاره‌یی از بومیان جنگل‌های دست‌نخورده‌ی برزیل<sup>(۲۷)</sup> که هنوز کم یا بیش در شرایط عصر نوسنگی تمدن به سر می‌برند گاهی می‌توانند معانی نمادهای خود را توضیح بدهند و بیان کنند.

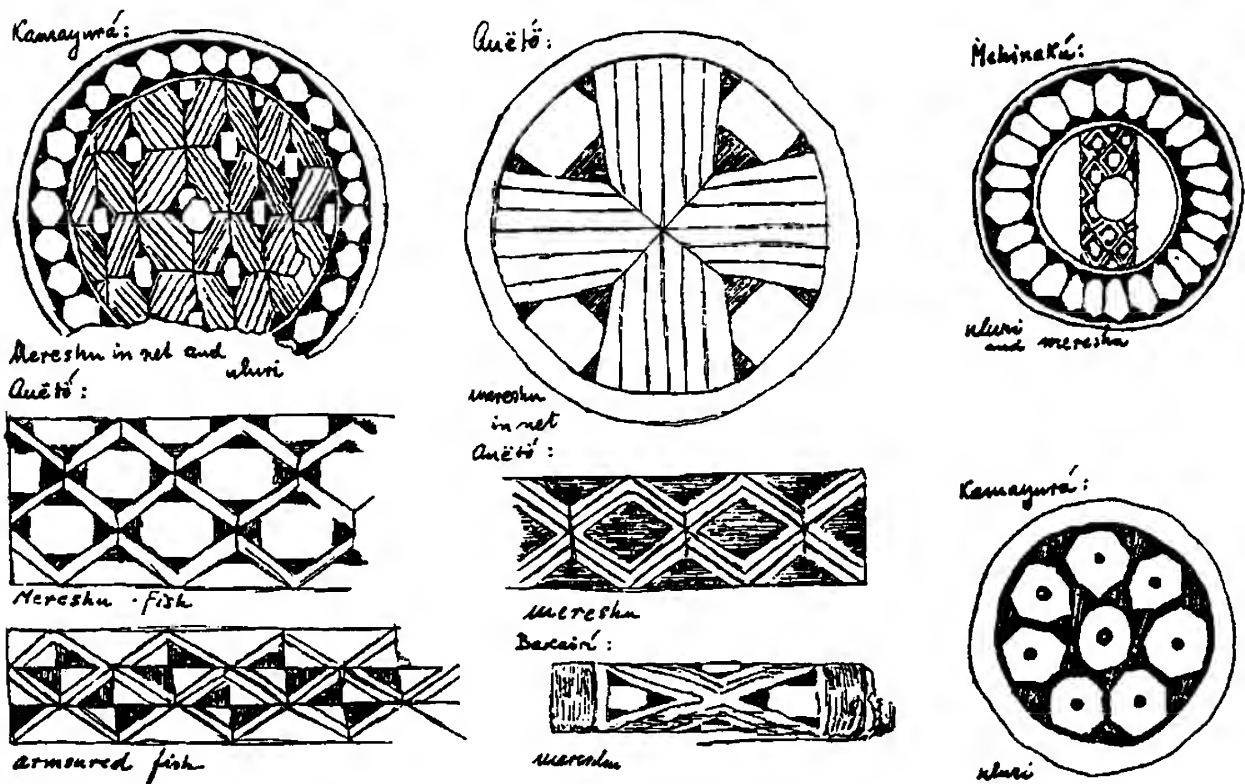


شکل ۱۱۷

در نمونه‌های بالای شکل ۱۱۳، شاهد کاربرد همان اصولی هستیم که در نقاشی روی سفال مجتمع مسکونی تل باکون رعایت می‌شده است، اصولی از قبیل: درجه‌های گوناگونی از تجرید، نقاشی کردن تمام یا بخشی از مضمون و همچون کودکان مشخصات حیوان را خارج از حدود بدن او تصویر کردن. ماری که در شکل ۱۱۴ تصویر شده همانند ماری است که در سفال تل باکون تصویر می‌شد. مار را با تناوب طرح سیاه بر روی زمینه‌ی سفید، یا تناوب طرح سفید بر روی زمینه‌ی سیاه نشان داده‌اند. تغییراتی که در طرح مار می‌دهند اشاره‌یی است به انواع گوناگون مار. همین ترفند را درباره‌ی دیگر حیوانات نیز به کار می‌برند. شاید بتوان بر همین قیاس، تنوعی که در طرح‌های تل باکون دیده می‌شود را نیز توجیه کرد. نگاره‌هایی که در شکل ۱۱۵ دیده می‌شود، به ترتیب عبارت‌اند از: «استخوان ماهی»، «شب‌پره»، «برگ نخلچه»، بی‌کمک هنرمند غیرممکن است به این مفاهیم پی برد. شکل ۱۱۶ نمونه‌هایی است از اولوری<sup>۱</sup> یا پارچه‌یی مثلثی شکل که زن‌ها برای ستر عورت به کار می‌برده‌اند. شکل ۱۱۷، تقریباً همان ترکیب تجریدی نمایانگر پرندگان و شب‌پره‌ها است. اکثر قریب به اتفاق این نگاره‌ها را بر روی سفال عصر نوسنگی فلات ایران می‌توان یافت. ترکیب‌بندی‌های تزینی تحول‌یافته که در شکل‌های ۱۱۸ و ۱۱۹ عرضه شده‌اند، دیگر نمایانگر مفاهیم واقعی و عینی نیستند، اما قصد و نیت از رسم کردن آنها رساندن این‌گونه مفاهیم و معانی بوده است.

1. Uluri

سرانجام در شکل ۱۲۰، با طرح‌هایی روبه‌رو می‌شویم که هرچند به گونه‌ی متعالی تجریدی‌اند، اما در ضمن طبیعی نیز هستند. تضاد این نگاره‌ها با نمادهای تجریدی محض دست کمی از تضاد میان حیوانات طبیعی با نمادهای مربوط به تل باکون ندارد. شباهت میان طرح‌های سرخ‌پوستان دنیای نو و طرح‌های بومیان پیش از تاریخ فلات ایران تقریباً کامل و شگفت‌انگیز است. وارد بحث جزئیات نمادهای تصویر شده بر روی سفال پیش از تاریخ شویم، نفس این شباهت نشان‌دهنده‌ی جهتی است که برای توجیه این شباهت، در آن سو باید جست‌وجو کرد.

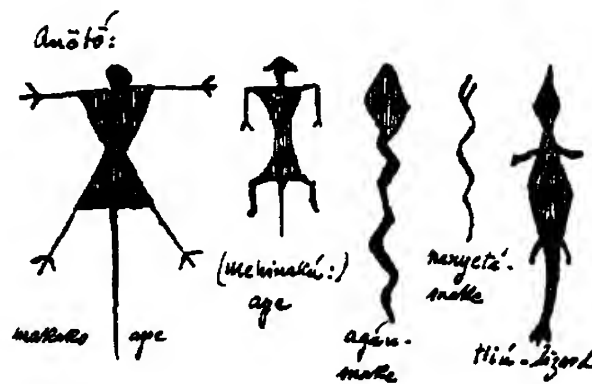


شکل ۱۱۸

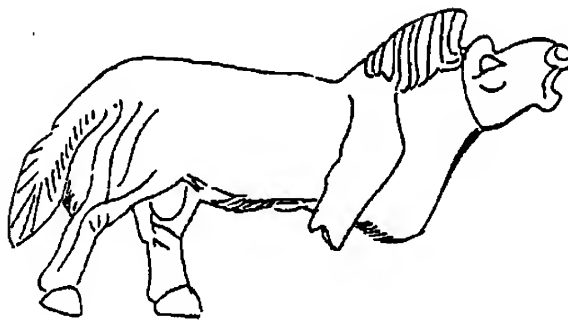
شکل ۱۱۹

ملاحظه‌ی دیگری مؤید این استنتاج است. طبیعت به شدت گویای طرح‌های عصر نوسنگی این طرح‌ها را با خط تصویرنگاری مربوط می‌سازد که بعدها پیدا شد. خطی که عمدتاً عبارت بود از تصویر کردن اشیایی که مردم ساده‌ی آن روزگار در زندگی روزمره‌ی خود با آن سروکار داشتند. در شکل ۱۲۱، تصاویر جاندارانی آمده است که در خط تصویری بدوی ایلامی به کار گرفته می‌شد. ملاحظه می‌شود که خط تصویری، با وجود فاصله‌ی ژرف زمانی، هنوز پاره‌یی از مشخصات نقاشی روزگار کهن‌تر را حفظ کرده است. گمان می‌کنم «پی. شل»<sup>۱</sup> حق داشت سه سری را که در ابتدای ردیف دوم شکل ۱۲۱ آمده است سراسب بداند. شکل ۱۲۲، مجسمه‌ی باستانی کرگدن ساخته‌شده از عاج است که از شوش به دست آمده. در ردیف‌های

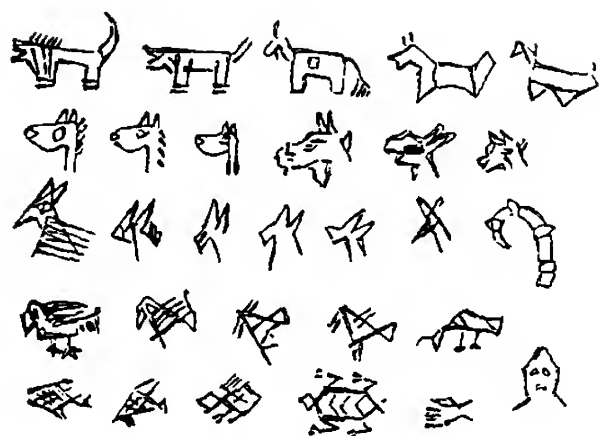
بعدی شکل ۱۲۱، سرالغ را تصویر کرده‌اند. آخرین علامت ردیف سوم باید شاخ باشد. به دنبال آن، انواع پرنده و ماهی و در آخرین ردیف وزغ آمده که هرچند پیش از این ذکری از آن نشد، اما از جمله جاندارانی است که بر روی سفال تل باکون بارها تصویر شده است. شکل ۱۲۳ گزینشی است از علایم تجریدی، از قبیل انواع صلیب‌ها و دایره‌ها، بیضی‌ها و لوزی‌ها همراه با انبوهی از نقوش پنج ضلعی و شش ضلعی و جز آن که برای پرکردن فضاهای خالی به کار می‌برده‌اند، و نیز اشکالی شبیه به ساعت‌های شنی، یا مخلوطی از مثلث‌هایی که چون پروانه ترکیب شده‌اند و رودخانه‌های مواجی که در کناره‌هایشان گیاهان رویده‌اند و حیوانات دوسر. این علامت آخری یعنی حیوان دوسر در تل باکون دیده نشد، اما در فرهنگ‌هایی که اندک زمانی بعد پیدا شدند رایج بوده است (شکل ۱۲۷). تمام این نشان‌ها که هنوز نمی‌دانیم کدام معنا را می‌رسانده‌اند، از مفاهیم زندگانی حکایت می‌کرده‌اند، مفاهیمی که لازم نیست تمام آنها ملموس و محسوس بوده باشند. کهن‌ترین نمونه‌های خط تصویری سومری، که هنوز نتوانسته‌ایم معنای آن را کشف کنیم، طبیعتی همین‌گونه دارند. اگر روزی کلید معمای کهن‌ترین مرحله‌ی خط‌نویسی مشرق‌زمین کشف گردد، شاید سعی در تعبیر و تفسیر کهن‌ترین نمادها و علایم با موفقیت روبه‌رو شود.



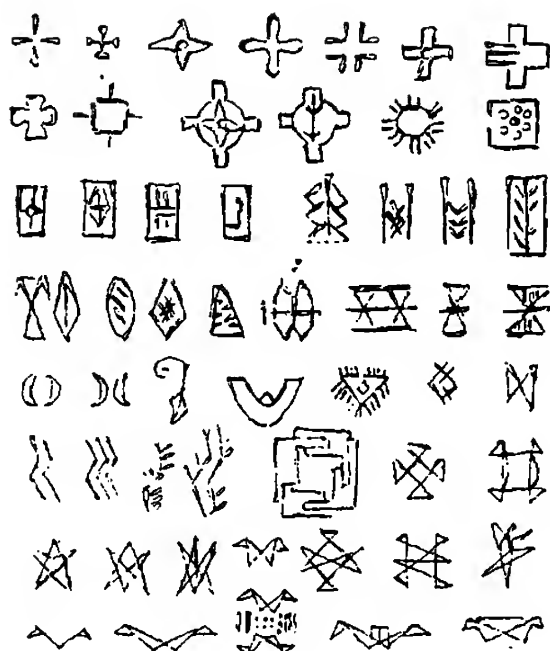
شکل ۱۲۰



شکل ۱۲۲



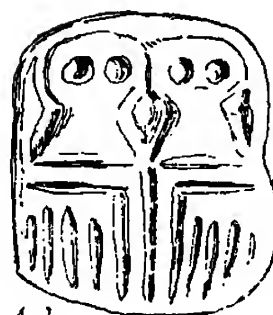
شکل ۱۲۱



شکل ۱۲۳



Ruščuk

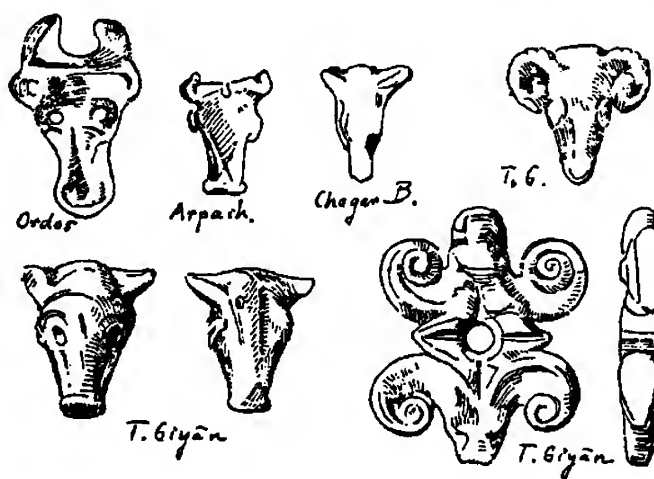


Ashm.

شکل ۱۲۴

فارس را پشت سر گذاشته وارد نهاوند می‌شویم که در ایران غربی موقعیتی مرکزی‌تر دارد. به همین قیاس، در زمان نیز یک گام جلوتر آمده، عصر نوسنگی را پشت سر می‌گذاریم و وارد دوره‌ی آغازین عصر مس می‌شویم. در لوحه‌ی ۲، گذشته از نمونه‌های کهن‌تر، سه بت به‌دست‌آمده از تپه‌گیان نهاوند دیده می‌شود. نخستین شیء بت‌چه‌ی زمختی است که فراوان یافت می‌شود. از گل ساخته شده و آتش دیده است.

شگفت‌انگیز است که شباهت بسیار نزدیک دارد با نمونه‌یی که از «روشچوک»<sup>۱</sup> واقع در رومانی به دست آمده و در شکل ۱۲۴ ارائه شده است. شیء بعدی فقط یک سراسر است. تعویذی که کنار این سر قرار دارد در موزه «اشمولین»<sup>۲</sup> است و در حلب خریداری شده. نوع ساده‌تری از همین نمونه در مجموعه‌یی خصوصی واقع در برلین است. این را در ناحیه‌ی نه‌آوند پیدا کرده‌اند. قطعه‌ی سوم سر گاو نر است. آن را باید با سر گاو نر نقاشی شده بر روی سفال تل یا کون مقایسه کرد (لوحه‌ی ۷). حال آن مرحله‌یی را که همه‌ی ساخته‌ها نو و یکتا هستند، پشت سر می‌گذاریم. اینک هر شیئی گذشته و تباری پیدا کرده است، سنت پیدا شده است و به‌زودی آثار و علائم ظرافت و تعالی، یا زمختی و فساد نمایان خواهد شد. پاره‌یی اشیای کوچک سنگی را می‌توان با سر گاو گلی مقایسه کرد (شکل ۱۲۵). از این مجموعه اشیای آمده در شکل ۱۲۵، سه عدد از تپه‌گیان، دو عدد از چغار بازار و ارباچیه دوره‌یی کهن‌تر و یک شیء مفرغی نیز از «اوردوس»<sup>۳</sup> واقع در مغولستان است. این آخری به دوره‌یی بسیار اخیرتر تعلق دارد. در شکل ۱۲۶، حاشیه‌یی دیده می‌شود که از تکرار سر گاو نر ساخته شده. نمونه‌های فراوانی از این نوع در تل حلف و «کرخه‌میش»<sup>۴</sup> پیدا شده است.



شکل ۱۲۵

در لوحه‌ی ۳، حیوانات ساده‌یی از گاه‌گل پخته شده در آتش و گاهی خشک شده در آفتاب نشان داده می‌شوند. این اشیای در تپه‌گیان و دیگر چینه‌های بسیار کهن خاور نزدیک فراوان و پاره‌یی از آنها از نظر هنری دارای ارزش‌اند. ترکیب و اتصال بالاتنه‌ی دو حیوان شیوه‌یی معمول بود و به یک جنس حیوان هم محدود نمی‌شد. این گونه ترکیب، از جمله علائم تصویری خط بدوی ایلامی است (شکل ۱۲۳). در شکل ۱۲۷، دو نمونه‌ی ظریف از سنگ سفید پیدا شده در عراق نشان داده شده است. همانند اینها از اشنونک و تپه‌گورا و

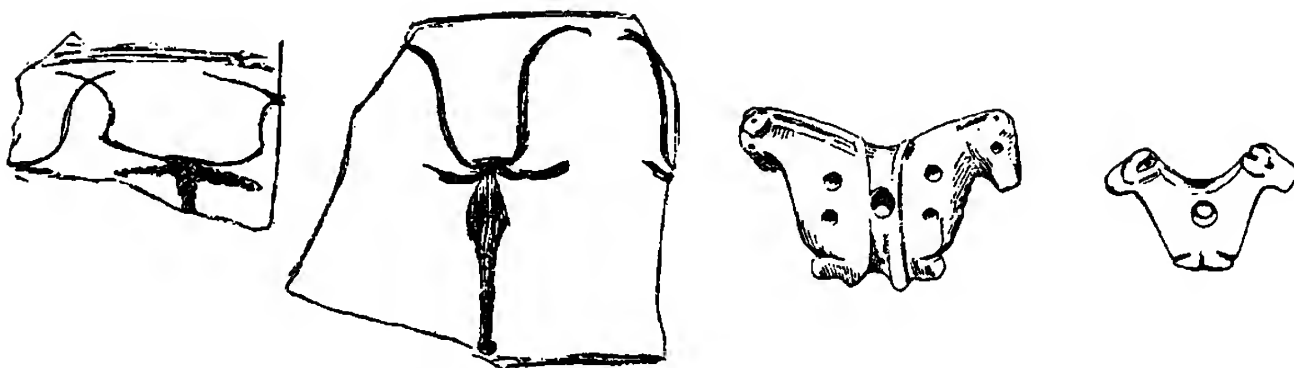
1. Rushchuk

2. Ashmolean

3. Ordos

4. karchemish

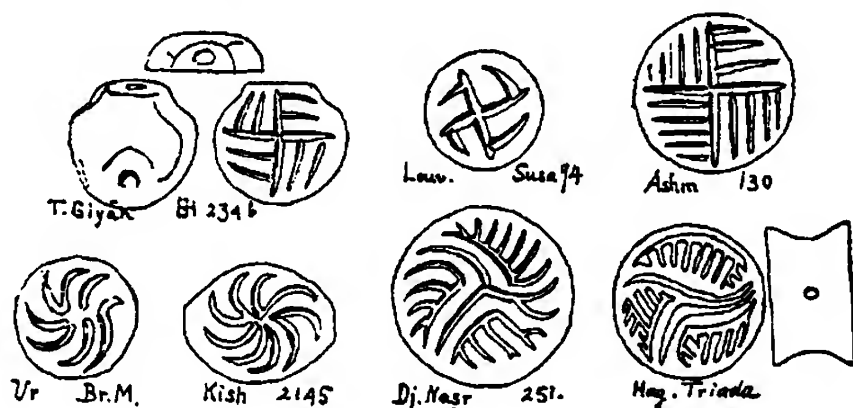
نینوا به دست آمده است که به دوره‌ی جمدت نصر تعلق دارند.



شکل ۱۲۶

شکل ۱۲۷

حد اعلای هنرمندی در ساختن پیکره‌ی حیوانات را در تندیس‌ی از گاو کوهاندار می‌توان مشاهده کرد که در تپه گیان پیدا شد و اکنون در موزه‌ی بریتانیا است (لوحه‌ی ۱۵). این پیکره‌ی گلی و پخته را رنگ کرده‌اند. هیبت گاو با سر و شاخ‌های بزرگ اندکی برافراشته و کتف‌های بلندتر از کفل‌ها سرشار از حیات و جنبش می‌نماید. پوزه و غبغب گاو را چنان ساده کرده‌اند تا در برابر تنه و جثه کم‌اهمیت جلوه کند. با هنرمندانه‌ترین مجسمه‌ی حیوان به دست آمده از دوره‌ی جمدت نصر سوم رقابت می‌کند و به همان اندازه قدمت دارد.

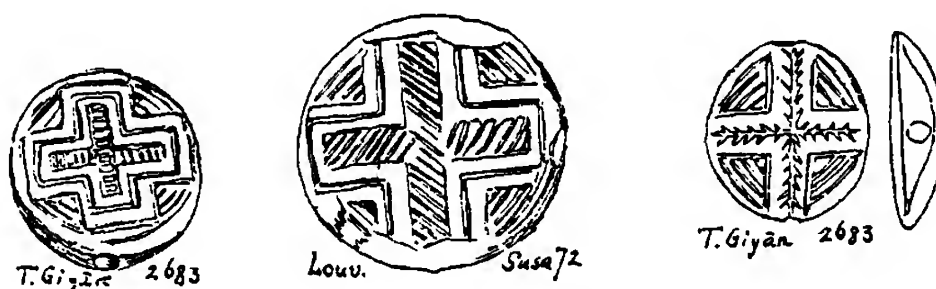


شکل ۱۲۸

در عصر حجر، از انواع دکمه و تعویذ به جای مهر نیز استفاده می‌کردند. این گونه استفاده از دکمه حتی تا اوایل دوره‌ی مس نیز ادامه یافت (لوحه‌ی ۱۶). گاهی حتی سگک‌های بیضی‌وار یا مثلث‌مانند را به جای مهر به کار می‌بردند. سطح صاف و نقوش منفی وجه متمایز و عامل تفاوت مهرها است. قطعات مستطیل‌شکلی که هر دو سوی آن منقوش باشد را من تعویذ می‌خوانم. با مهرها تفاوت ندارند، فقط شکل آنها جور دیگر است.

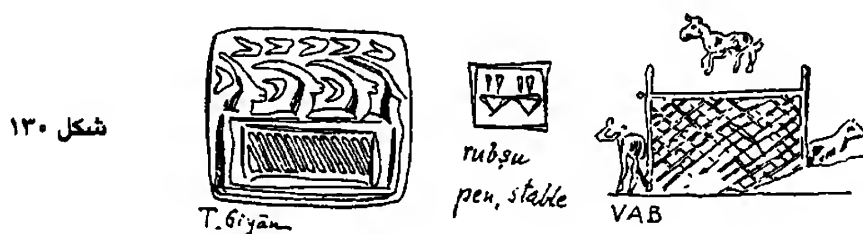
انواع نقوش‌های صلیب شکسته بر روی مهر را، که در شکل ۱۲۸ دیده می‌شود، در تپه گیان و شوش به فراوانی می‌توان یافت. اگر گاهی در جمدت نصر، کیش، لاگاش و اور مهرهایی با این گونه نقوش پیدا

می‌شود، احتمالاً به این علت است که مردم سرزمین‌های شرق از این نقاط سفر کرده و از آنجا گذشته‌اند. شباهت میان نقش مهر پیدا شده در جمدت نصر با آنچه از «آجیاتریادا»<sup>۱</sup> واقع در جزیره‌ی کرت به دست آمده شایان توجه و حایز اهمیت است و باید در آینده مطالعه شود.



شکل ۱۲۹

در شکل ۱۲۹، چند نقش صلیب بر روی مهر عرضه شده است که به تپه گیان و شوش تعلق دارد. نقش سمت راست دقیقاً همانند نقش تنها مهر واقعی است که از مجتمع مسکونی تل باکون به دست آمد (لوحه‌ی ۱). مهر به معنای واقعی کلمه، که سطحی صاف و نقشی منفی دارد، در ابتدای عصر مس ابداع و تولید شد.<sup>(۲۸)</sup> در شکل ۱۳۰، چند تصویر مربع شکل را می‌بینیم. روی آن تعویذی که در بالا قرار دارد نقش ایزد مار و دو ستاره تصویر شده است. در پشت این تعویذ، سر چند بز از پس پرچینی پیدا است. شاید می‌خواسته‌اند آغلی را تصویر کنند که در آن بزها را به میخ طویله بسته‌اند. شکل‌های ریزی که برای پر کردن فضای خالی به کار برده‌اند بیش‌تر سومری است تا ایرانی. هنر برجسته‌نگاری اواخر دوره‌ی جمدت نصر در سومر گویای همان مضمونی است که در مهر استوانه‌یی شکل ۱۳۰ آمده است. مربعی که در آن، دو سرگاونر را محصور کرده‌اند، یکی از علائم خط اندیشه‌نگاری اکدی است. این علامت «روبسو»<sup>۲</sup> تلفظ شده است و مفهوم «قلم» یا «اصطبل» را می‌رساند که در آن حیوان را میخ‌بند می‌کنند (مقایسه شود با واژه‌ی رباط در زبان عربی).



نقش ایزد مار به آن گروه از تصاویری تعلق دارد که از جمدت نصر یا شوش دو به دست آمده است (شکل ۱۱۱)، اما قدمت آنها محدود به آن دوره نیست. در شکل ۱۳۱، نمونه‌ی به دست آمده از معبد مربع شکل

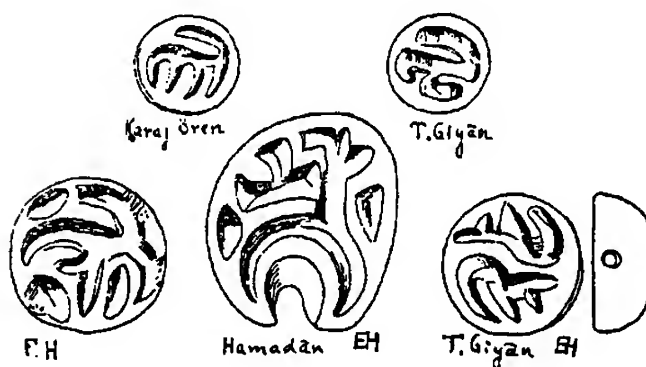
1. Hagia Triada 2. rubsu



«تل اسمر»<sup>۱</sup> - اواخر دوره‌ی جمدت نصر، مسلیم - را در برابر نمونه‌ی مهری غیر معمول در تپه حصار دامغان و مهر دیگری که در نهاوند پیدا شد قرار می‌دهد. با دقت در مهرهای تصویر شده در شکل ۱۳۲، می‌توان پی برد که قلمزنی نقش حیوانات با چه شیوه‌ی صورت می‌گرفته است. انواع این گونه مهر فراوان است. قطعه‌ی که از «قرج‌آرن»<sup>۲</sup> شمال سوریه به دست آمده است دلالت می‌کند که این شیوه قلمزنی تا چه حد در سمت مغرب نفوذ و نشر یافته بوده است.



شکل ۱۳۱

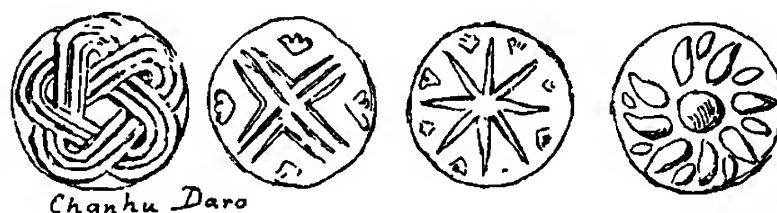


شکل ۱۳۲

در شکل ۱۳۳، نمونه‌ی از تل اسمر و نمونه‌ی از آسیای صغیر با دو قطعه‌ی به دست آمده از «چنهودارو»<sup>۳</sup> در سند مقایسه شده است. صلیب‌ها و ستاره‌ها و دیگر نمادهای حکاکی شده بر روی مهرهای چنهودارو که در شکل ۱۳۴ آورده شده‌اند، خویشی و بستگی نزدیک با سبک و شیوه‌ی نقاشی بر روی مهرهای ایرانی دارند. اما شکل آنها با مهرهای ایران تفاوت دارد، همان‌گونه که حیوانات آنها نیز یکسان نیستند.



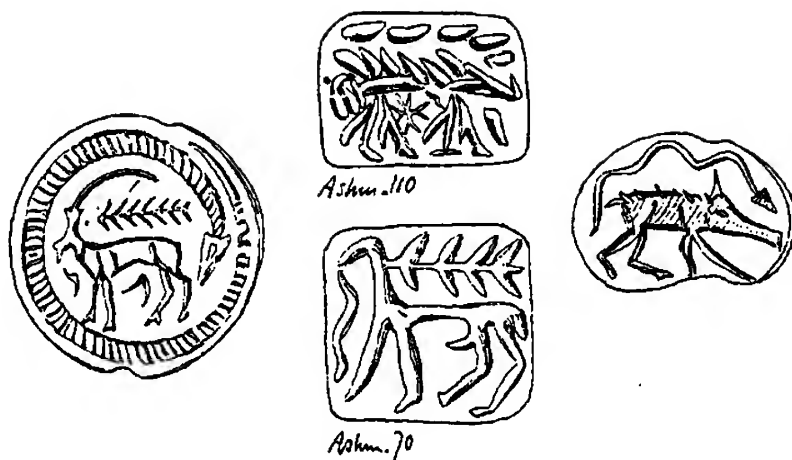
شکل ۱۳۳



شکل ۱۳۴

در شکل ۱۳۵، دو مهر چاپنقشی تپه گیان با نقش بز کوهی و گراز وحشی مقایسه شده است با دو مهر مشابه که در حلب برای موزه‌ی اشمولین خریداری شد. سبک کار روی آنها مخصوص شمال سوریه و آسیای صغیر است. خصوصیات کلی و مضمون‌ها یکی است. تفاوت‌هایی که در ترسیم آنها مشهود است ناشی از فاصله‌ی مکانی میان آنها و متناسب با آن است. شکل ۱۳۶ دلیلی است بر قدمت بسیار این گونه طرح‌ها. این زیباترین مهر که از جنس عاج است و در میان نمونه‌های ساده‌تر پیدا شد، از لایه‌ی هشتم تپه گورا - که معادل می‌شود با اواخر دوره‌ی اوروک و اوایل دوره‌ی جمدت نصر - به دست آمد و بهترین دلیل بر قدمت ژرف این گونه طرح‌های تکامل یافته‌ی روی مهرها<sup>(۲۹)</sup> است. تمام نمونه‌های ارائه شده در شکل ۱۳۶، ظاهراً به همین مرحله‌ی پیش از تاریخ تعلق دارند. طرح روی مهر متعلق به موزه‌ی بریتانیا ظاهراً عبارت است از: دو نیم تنه‌ی گاو نر و چهار سر قوچ پیوسته به هم و دو سر قوچ جدا. آنچه ما را مجاز می‌دارد که این طرح‌ها را با نقش‌های همانند روی سفال سامرا مربوط بدانیم، همین قدمت ژرف طرح‌های موجود بر روی مهرها است. و نمونه مهرهای در «فره»<sup>۱</sup> (از دوره‌ی جمدت نصر و گه گاه از دوره‌ی سلسله‌های اولیه‌ی سومر پیدا شده، با آنچه در بالا شرح دادیم یا همزمان بوده و یا از بقایای آن در دوره‌های بعدی است. مهر چاپنقشی به دست آمده از «مرعش»، در موزه‌ی اشمولین به شماره‌ی ۹۳ (شکل ۱۳۶)، شباهت بسیار نزدیک به مهر پیدا شده در تپه گورا دارد. اما در ضمن هیچ گونه تفاوتی میان نقش آن و نقش روی مهر استوانه‌یی (پی. مورگان ۱۴۰، در شکل ۱۳۶) دیده نمی‌شود. قدمت بی‌اندازه ژرف یک چنین مهر استوانه‌یی واقعی است معمولاً مورد تردید. یقین است که در روزگار پیش از تاریخ، به استثنای سومر،

1. Fara



شکل ۱۳۵



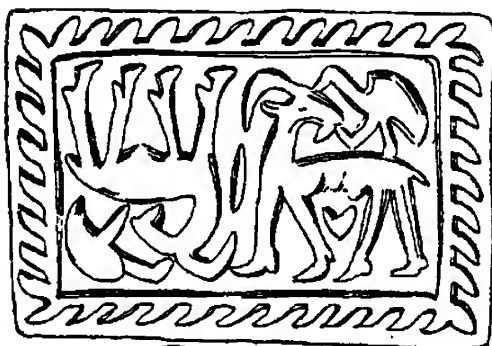
P. Morgan 140



Ashm. 93 Mar'ash



BurKey



T. Gawra VIII

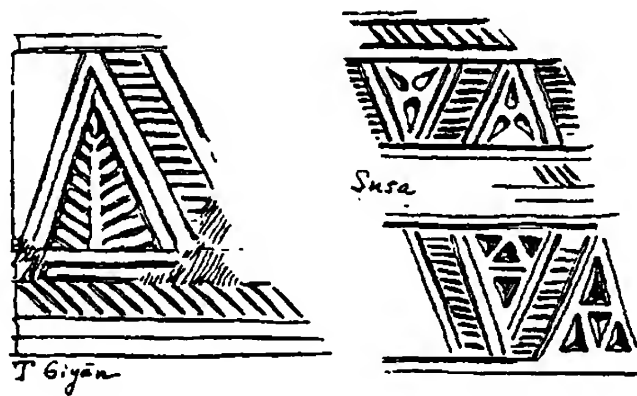


Br. Mus.

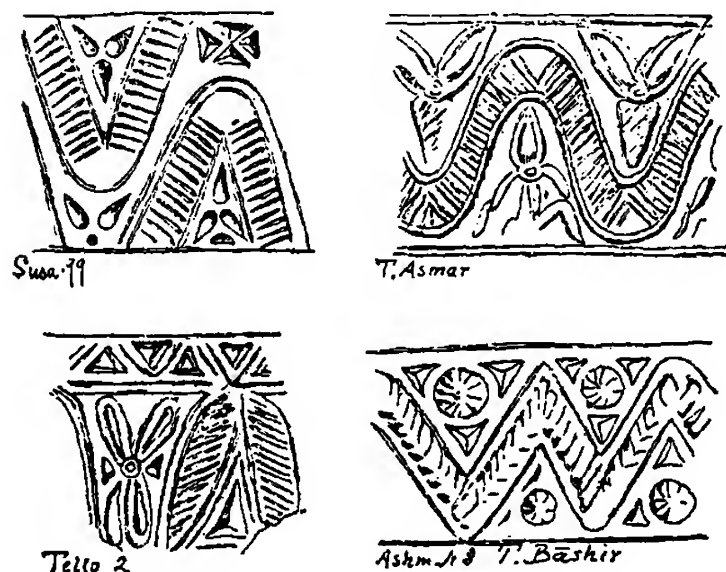
شکل ۱۳۶

مهرهای چاپنقشی پیش از مهرهای استوانه‌یی رواج داشته است. در کهن‌ترین روزگارها، یعنی مراحل پایانی اوروک، شاهدیم که مهرهای استوانه‌یی صاحب طرح‌های ظریف و پخته شده و از آغاز دوره‌ی جم‌دت‌نصر، اشکال و اندازه‌های گوناگون پیدا کرده‌اند. از این گذشته، اکثریت قریب به اتفاق مهرهای

استوانه‌یی بدوی طرح‌های ناپخته و نارسا دارند، مانند طرح‌های موجود بر روی مهرهای چاپنقشی اولیه و ساده. بنابراین، با وجود ناچیز بودن شواهد چینه‌شناسی به‌دست آمده، باید نتیجه گرفت که از همان آغاز دوره‌ی مس، میان مهرهای چاپنقشی از یک سو و مهرهای استوانه‌یی از سوی دیگر، تفاوت و دوگانگی به‌وجود آمده بوده است. مهرهای چاپنقشی از دکمه‌ها و مهرهای استوانه‌یی از مهره‌های استوانه‌یی یا تعویذهای استوانه‌یی اشتقاق یافته‌اند. به عبارت دیگر، پیش از آنکه مهر به معنای واقعی کلمه پیدا شود، از دکمه یا تعویذ برای علامت‌گذاری و مهر کردن استفاده می‌کرده‌اند.



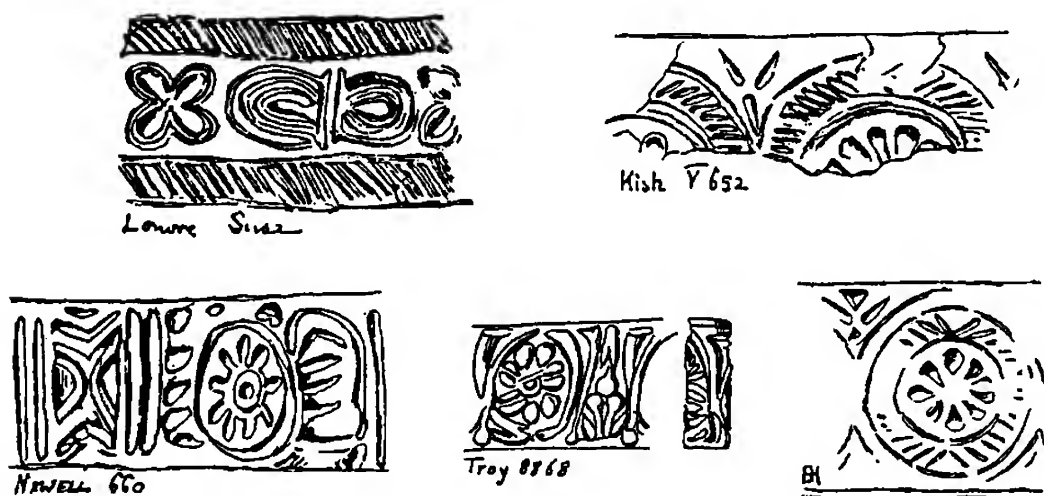
شکل ۱۳۷



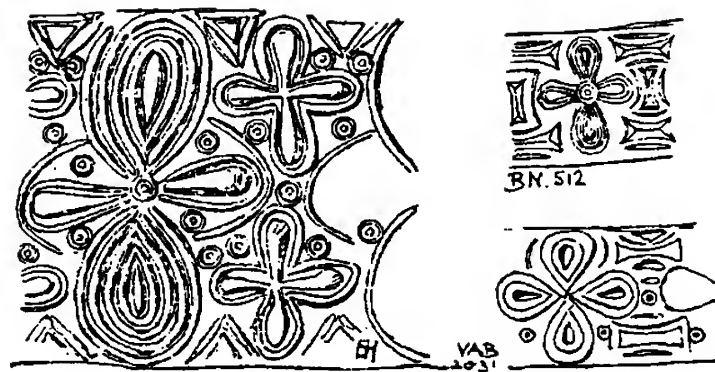
شکل ۱۳۸

پیدایش مهر استوانه‌یی نیز در ایران قدمت دارد. در لوحه‌ی ۱۷، نمونه‌هایی دیده می‌شوند که از شوش و اشنونک به‌دست آمده و بر اساس تعداد طبقه‌بندی شده‌اند. بعضی از نقش‌های آنها نمادهای تجریدی‌اند. نمادهایی که گاهی از یک و زمانی از چند تزئین گل و گیاه به‌وجود آمده و آشکار است که از تزئینات روی

سفال مشتق شده‌اند. در موارد نادری که در سومر پیدا شدند، قراینی وجود دارد که باید از جای دیگر وارد شده باشند. مهرهای ایرانی همه همان حال و هوای آرایش تزئینی روی سفال تل باکون را دارند. حال آنکه در سومر، که زادگاه اصلی مهر استوانه‌یی است، این حال و هوا دیده نمی‌شود. طرح‌های روی مهرهای نشان داده شده در شکل ۱۳۷، عبارت‌اند از نوارهای زیگزاگی و مثلث‌هایی که فضاهای خالی را انباشته‌اند. ترفندی که فراوان به کار می‌رود. در شکل ۱۳۸، همین طرح‌ها را بر روی خط‌های منحنی انداخته‌اند. نمونه‌های به دست آمده از شوش و تل اسمر با نمونه‌های پیدا شده در تل لاگاش – که وارداتی است – و تل «باشیر»<sup>۱</sup> – که اندکی مؤخرتر است – مقایسه شده‌اند. یکی از طرح‌های گل‌سنگی، موجود در شکل ۱۳۹، از اصفهان است. نمونه‌یی کاملاً همانند آنچه از کیش، واقع در عراق، به دست آمده است.<sup>(۳۰)</sup> همین گونه طرح نیز بر روی مهری دیده می‌شود که به مجموعه‌ی «نیوئل»<sup>۲</sup> متعلق است و با مهری بستگی دارد که در لوحه‌ی ۱۷ (بالا، دست چپ) ارائه شده است. مهر استوانه‌یی که در تروا (شماره‌ی ۸۸۶۸) کشف شده است نیز به همین گروه از مهرها تعلق دارد. در آخرین نمونه‌ی مربوط به شوش در شکل ۱۳۹، علاوه بر گل‌سنگ چهارپر، نمادی تصویر شده است که معمولاً در تزئینات میسنی و جزیره‌ی کرت دیده می‌شود. این نماد در خط هیروکلینی «هیتی»ها مفهوم «خدا» را می‌رساند. گل‌سنگ چهارپر عامل اصلی و مسلط در طرح مهرهایی است که در لوحه‌ی ۱۷ و شکل ۱۴۰ نشان داده شده‌اند. دایره‌های کوچک مرکزدار که فضاهای خالی را پر کرده‌اند، با آلتی لوله‌مانند ایجاد شده و یادآور زیبایی دایره‌های نقطه‌دار و گل‌سنگ‌های سفال تپه حلف است. سرانجام، طرح زیبای روی مهره‌های دراز و ساخته از لاجورد شکل ۱۴۱، یادآور حاشیه‌ها و گل‌بندهای روی سفال سامرا است.

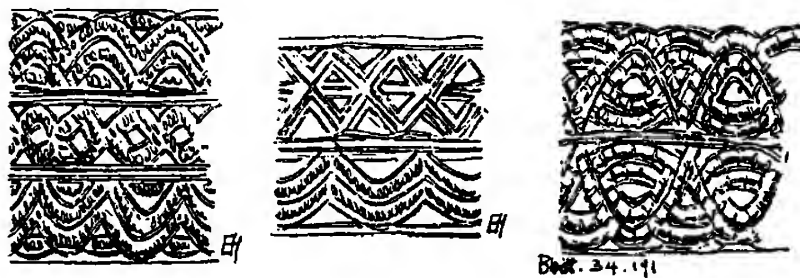


شکل ۱۳۹



شکل ۱۴۰

اگر کشف یک عدد مهر استوانه‌یی کوچک از لایه‌ی چغاری بازار تپه حلف گواه کافی دانسته شود، می‌توان گفت که مهر استوانه‌یی بین‌النهرین از باستانی‌ترین مهر چاپنقشی تاکنون یافت شده در سومر، قدیم‌تر است. فقط آن مهر چاپنقشی حقیقی‌یی که از مجتمع مسکونی تل باکون به دست آمد و مهر همانندی که در تپه گیان و شوش پیدا شد می‌توانند، از حیث قدمت و همزمانی، با مهر استوانه‌یی کوچک تپه حلف رقابت کنند. صف مردانی که بر روی مهر چغاری بازار حکاکی شده‌اند شبیه طرحی است که در شکل ۱۴۲ دیده می‌شود. بر روی مهر موزه‌ی اشمولین، حیوانی با دو تنه تصویر شده است. مهر مجموعه‌ی نیوئل را نمی‌توان از مهر استوانه‌یی آمده در شکل ۱۳۶ جدا دانست و چه بسا متعلق به پایان دوره‌ی اوروک است. طرح مهر متعلق به مجموعه‌ی «نیس»<sup>۱</sup> شبیه به طرح مهر چغاری بازار است و حیوانی که روی آن تصویر شده بر زانویش نشسته است. این‌گونه زانو زدن حیوانات از مشخصات نقاشی روی سفال تل حلف است (مقایسه کنید با شکل ۹۶).

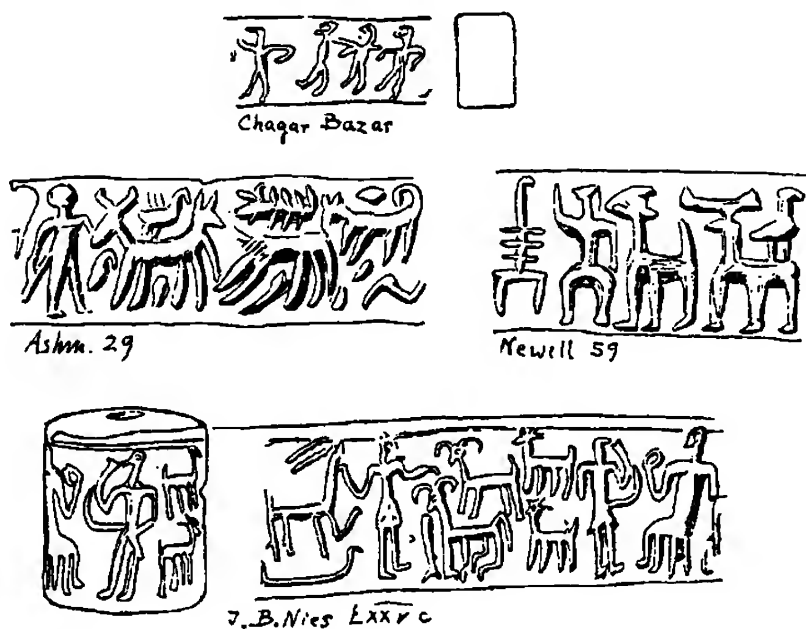


شکل ۱۴۱

دیگر طرح‌های موجود بر روی مهرها که مضمون آنها حیوانات می‌باشند، از قدرت هنری بالاتری برخوردارند؛ خواه این مهرها از گروه مهرهای شوش دو دوره‌ی ایلام باشند - مانند سه نمونه‌ی ارائه شده در لوحه‌ی ۱۷ (ردیف دوم) و شکل ۱۴۳ که از سلطان‌آباد است - یا به گروهی دیگر تعلق داشته باشند، همچون ردیف حیواناتی که شاخ‌های پیچیده دارند و در لوحه‌ی ۱۷ و شکل ۱۴۴ آمده‌اند. گروهی که با ظریف‌ترین مهرهای دوره‌ی جمدت نصر سومر و مهرهای آناتولی نشان داده شده در شکل ۱۳۶، بستگی

1. Nies

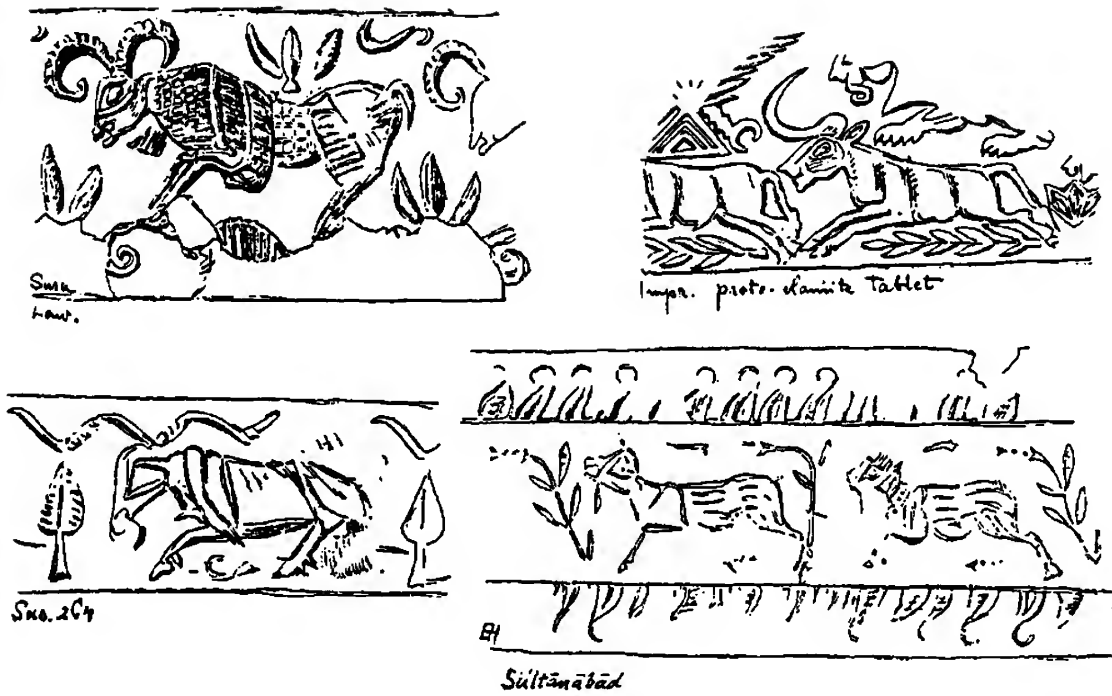
دارد. بر روی یکی از مهرهای لوحه‌ی ۱۷ که از اصفهان است، حیوانات چنان تصویر شده‌اند که کارهای آدمیان را انجام می‌دهند. برای مثال، کوزه‌ی بزرگی را بر چوبی روی شانه‌هایشان حمل می‌کنند. این نمونه‌ی کاملاً ایلامی است. بر روی مهر دیگری از تپه‌گیان، در کنار درختی، صفی از آدمیان تصویر شده است. خط کناره‌ساز اینان یادآور شیوه‌ی خاص ترسیم پیکر آدمی در سومر دوره‌ی مسیلم، یا در پاره‌یی از علایم اندیشه‌نگاری است (شکل ۱۴۵). این آدمیان کفش‌هایی به طور اغراق‌آمیز بزرگ با نوک‌های برگشته بر پا دارند. مانند کفش‌های مردم کوهستانی که در دوره‌ی سارگن در سومر و بعدها به دفعات توسط هیتی‌ها در آسیای صغیر تصویر شده‌اند.



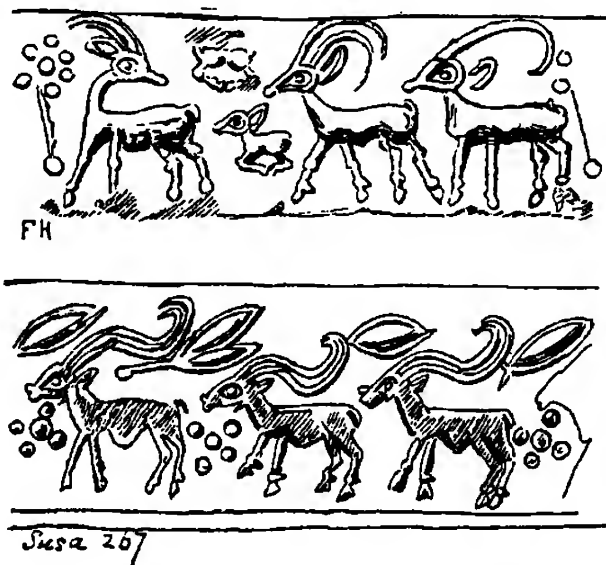
شکل ۱۴۴

هر چه در زمان به جلوتر می‌آییم، بر شمار سفالینه‌هایی که به این مهرها مربوط هستند افزوده می‌شود. اکنون که با مطالعه‌ی جزئیات قدیم‌ترین مراحل، زیربنای نسبتاً استواری را پی‌ریزی کرده‌ایم، می‌توانیم و لازم است با اختصار بیش‌تری به دوره‌های بعدی بپردازیم. برای این اختصارگرایی عذر دیگری هم داریم و آن اینکه به موازات کاربرد رو به تزاید انواع فلز، از اهمیت سفالگری به عنوان مهم‌ترین وسیله و واسطه برای بروز استعدادهای هنری کاسته می‌شود.

اگر سفال‌های کهن‌تر از آنچه در لوحه‌ی ۱۴ به نمایش گذاشته شده و نمونه‌هایی را که دال بر تأثیر (۳۱) شوش یک بر تپه‌گیان است نادیده بگیریم؛ آن‌گاه می‌توان گفت که سفال‌نهاد، یعنی تپه‌گیان و تپه‌های باستانی اطراف آن در فاصله‌ی میان شوش یک و شوش دو آغاز شده است. دلیل این مدعا شکل و اندازه‌ی اکثریت قریب به اتفاق نمونه ظروف سفالی آن روزگار است (شکل ۱۴۶). قسمت پایین این ظروف معمولاً



شکل ۱۲۳



شکل ۱۲۴



شکل ۱۲۵



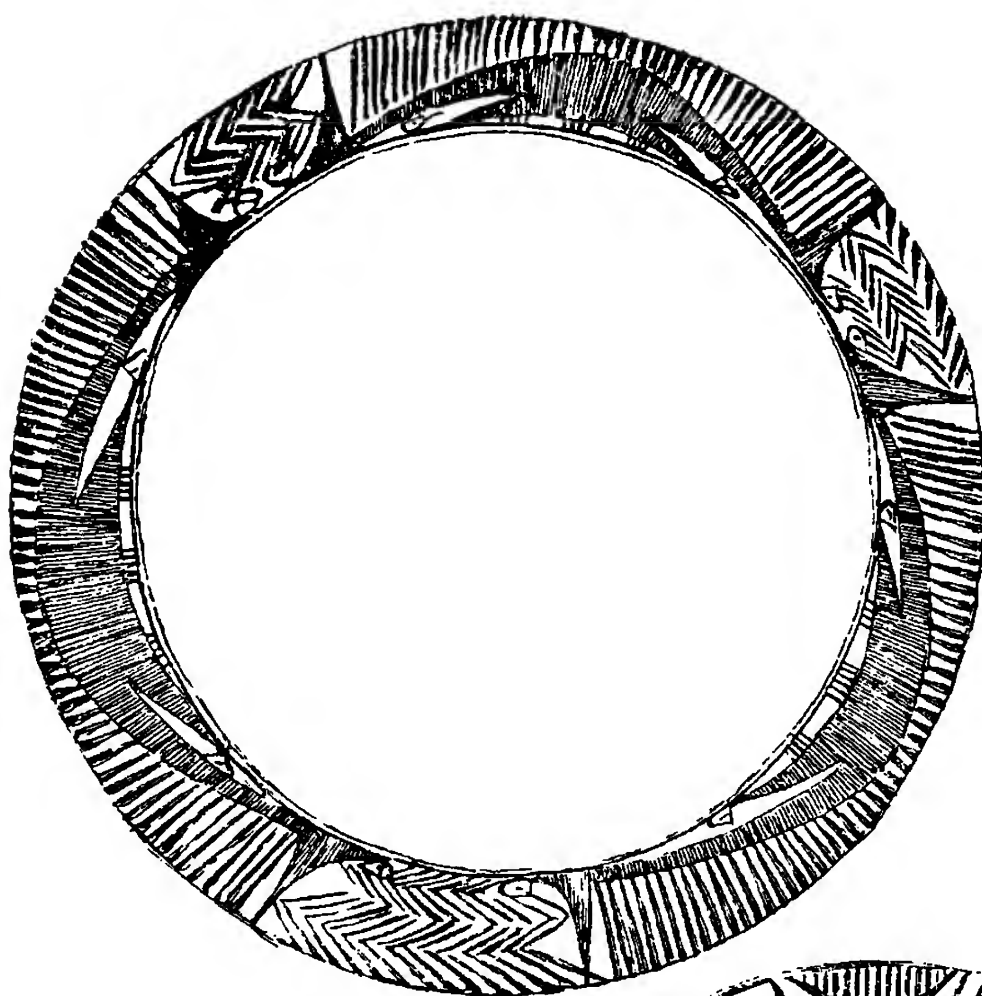


شکل ۱۴۶

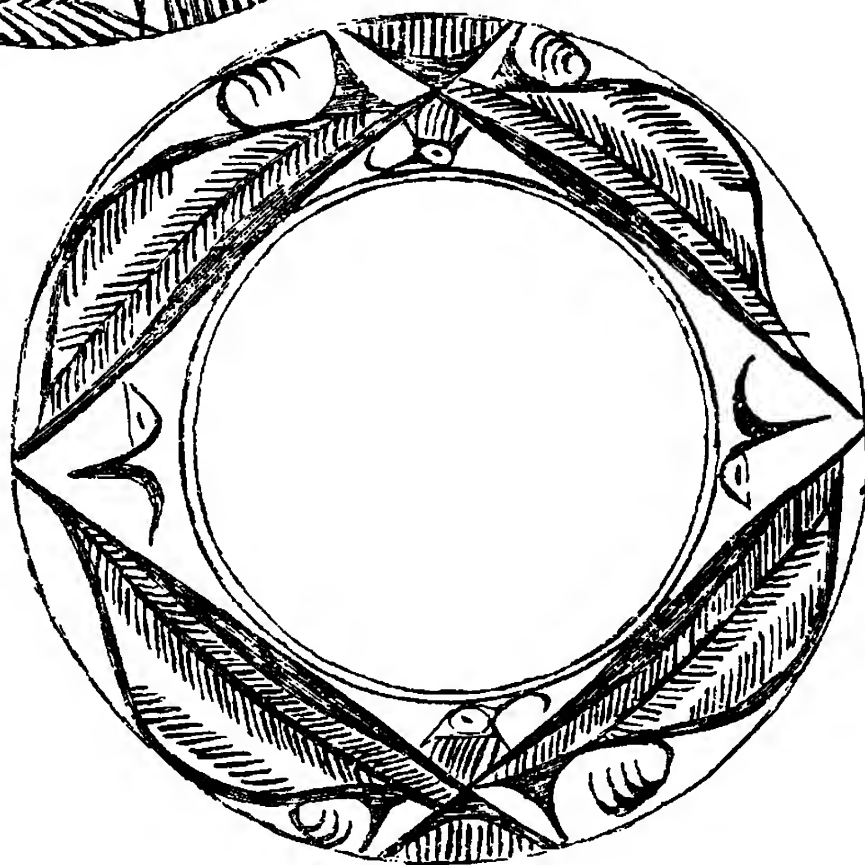


شکل ۱۴۷

بیضوی شکل است. پهن ترین قطر ظرف یعنی لبه‌ی بالای آن به حلقه‌ی متصل می‌شود که با انحنای عجیبی پس می‌نشیند. نتیجه آنکه اندازه‌ی سر ظرف تقریباً معادل است با نصف پهنای آن. تا پیش از این زمان، همه‌ی ظرف‌ها سرشان کاملاً باز بود؛ اما اینک از روی تعمد سر ظرف‌ها را تنگ گرفته بودند تا بستن سر این ظرف‌های بزرگ، که معمولاً برای ذخیره ساختن به کار می‌رفتند، آسان شود. سر این‌گونه خمره‌ها را با تاپو یا سرپوشی گلی مسدود می‌ساختند. این چنین بود که خمره‌ها دارای لبه‌ی ضخیمی شدند که محل اتصال دو بخش ظرف بود. اما به مرور زمان از ضخامت لبه‌ی ظروف کاسته می‌شود، تا زمانی که به شکل معمولی شوش دو (شکل ۱۴۷) تحول می‌یابند و دیگر از این لبه‌ی میانی اثری باقی نمی‌ماند. دلیل دیگر چنین تحولی تزیینات روی ظرف است. نقش روی نمونه‌های کهن‌تر (شکل ۱۴۸) معمولاً پیچیده و استوار می‌نمایند. با تغییر شکل تدریجی، نقش‌های روی ظروف نیز ساده‌تر و آرام‌تر می‌شود، مانند شکل ۱۴۹. اما در اینجا هنوز هم نقش لوزی عامل مسلط ترکیب‌بندی است و عناصر طرح، عقاب‌ها، تابع خطوط کلی آن‌اند. در شکل ۱۵۰، با وجود استمرار نظم و ترتیب، عناصر طرح نوعی استقلال دارند. در شکل ۱۵۱، سرانجام شاهد لحظه‌ی هستیم که ظرف نمونه‌ی شوش دو، شکل نهایی خود را می‌یابد. عناصر طرح مستقل و جدا از هم بر شانه‌ی ظرف سفالین پراکنده‌اند. تصور اینکه نقش شکل ۱۴۷ از بالا چه گونه می‌نماید دشوار نیست. دیگر از آرایش هندسی به جامانده از عصر نوسنگی اثری دیده نمی‌شود.



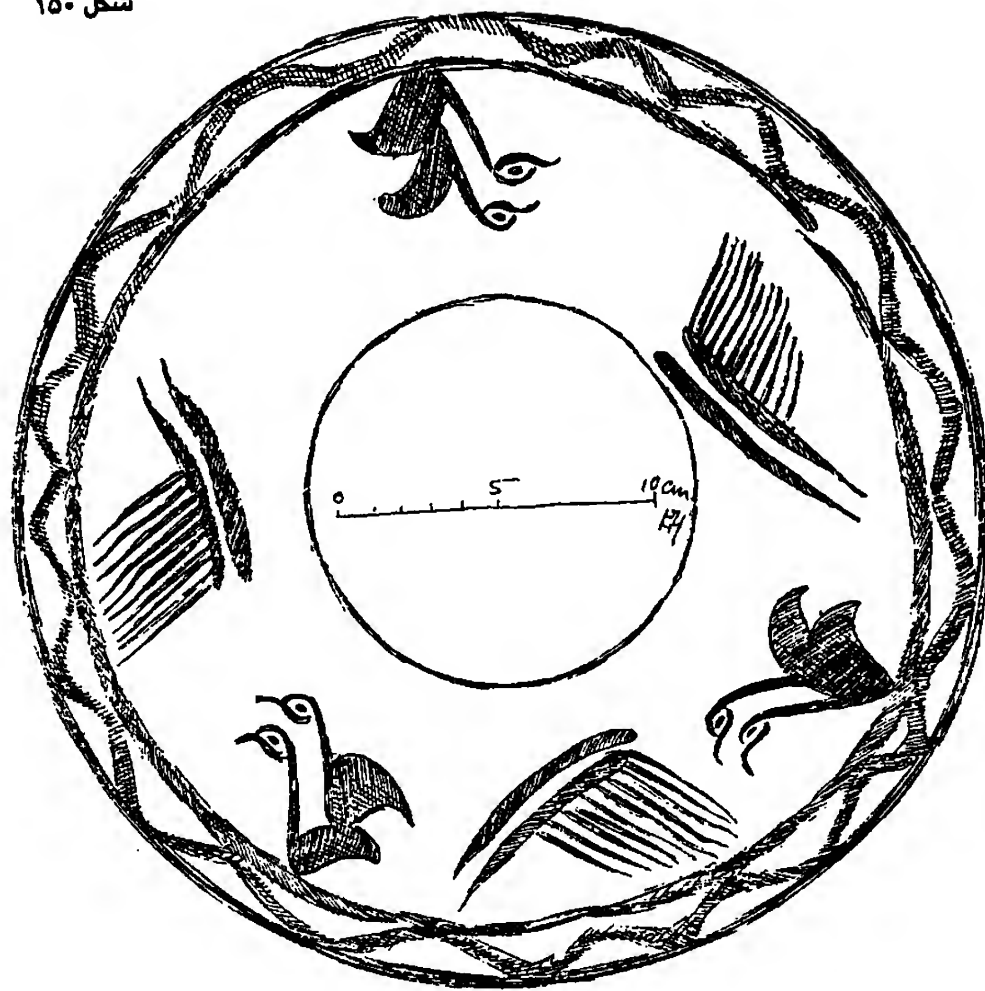
شکل ۱۴۸



شکل ۱۴۹

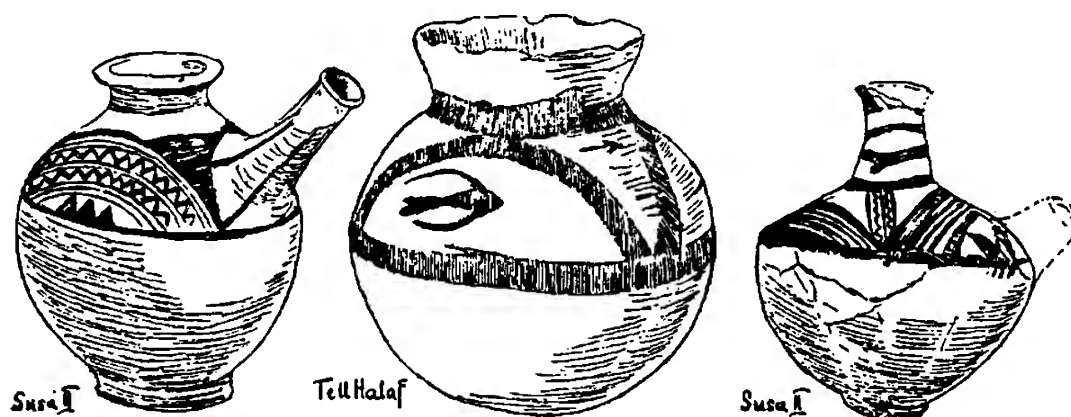


شکل ۱۵۰



شکل ۱۵۱

رایج‌ترین طرح روی دوش سفال شوش دایره‌یی است که به سه بخش تقسیم می‌شود، مانند آنچه در میان لوحه‌ی ۲۲ و شکل ۱۵۲ دیده می‌شود. همین طرح را بر روی سفال تل حلف، آنگاه که به سطح جم‌دت نصر یا مرحله‌ی شوش دو می‌رسد، بر سفال به دست آمده از کانسو واقع در چین، که تاکنون چند بار با سفال ایران مقایسه شد، نیز می‌یابیم (شکل ۱۵۳). بنابراین، نمی‌توان امکان وجود نوعی ارتباط میان مغرب آسیا و مشرق آن را نادیده گرفت.



شکل ۱۵۲



شکل ۱۵۳

رایج‌ترین نقش تزیینی روی کهن‌ترین سفال تپه گیان طرح حیرت‌انگیزی است که آن را می‌توان «شانه - حیوان» خواند. ساده‌ترین نوع و شاید نمونه‌ی اصلی آن در شکل ۱۵۴ آمده (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۸) که ترکیبی است از دو تنه‌ی حیوان. در تپه گیان همیشه و بدون استثنا دو سر دارد. همین طرح در شوش یک بی‌سر است، اما دو دم دارد. تنها آنچه را که در شکل ۱۵۵ دیده می‌شود می‌توان چنان تفسیر کرد که دو سر دارد. به نظر می‌آید که این نگاره‌ی عجیب با طرح‌های روی سفال تل حلف یا تپه گورا (شکل ۱۵۶) مربوط باشد. همانندی چشمگیری میان شانه‌ی استخوانی متعلق به عصر نوسنگی، به دست آمده از «گولروم»<sup>۱</sup>

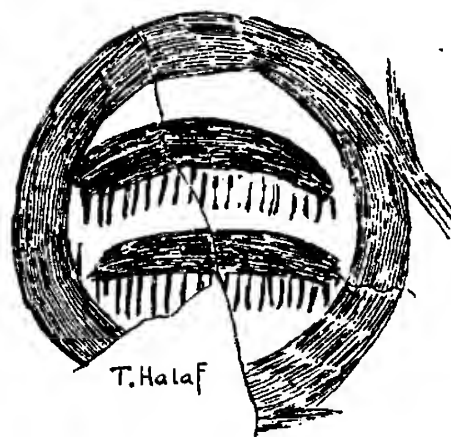
واقع در گوتلاند<sup>۱</sup>، (شکل ۱۵۷) و این طرح وجود دارد که نخستین بار «هانا راید»<sup>۲</sup>(۳۲) متوجه آن شد. نمادی که بر روی سفال تپه حلف نقاشی شده بدون تردید تصویر شانه است. همانند شانه‌هایی که امروزه در «نجف» از چوب صندل می‌تراشند. شانه‌ی به دست آمده از گولروم نیز آشکارا همان نماد روی سفال تپه گیان و شوش است. پس اسم «حیوان - شانه» یا «شانه - حیوان» بی‌مسما نیست. در طول اعصار مختلف و در سرزمین‌های گوناگون، خود «شانه» معنای نمادی را داشته که با شانه‌ی صدفی مربوط بوده است. در مغرب ایران، یعنی نواحی کردنشین، در حال حاضر شانه از جمله نمادهایی است که بر روی سنگ‌های قبر حجاری می‌کنند. اما به خلاف انتظار، این نماد را معمولاً برای قبر مردها به کار می‌برند و نه بر روی قبر زن‌ها. هر کردی نیز همیشه زیر کلاه بلند خود، شانه‌ی شبیه شانه‌های تپه حلف حمل می‌کند.



شکل ۱۵۴



شکل ۱۵۵



T. Hala f

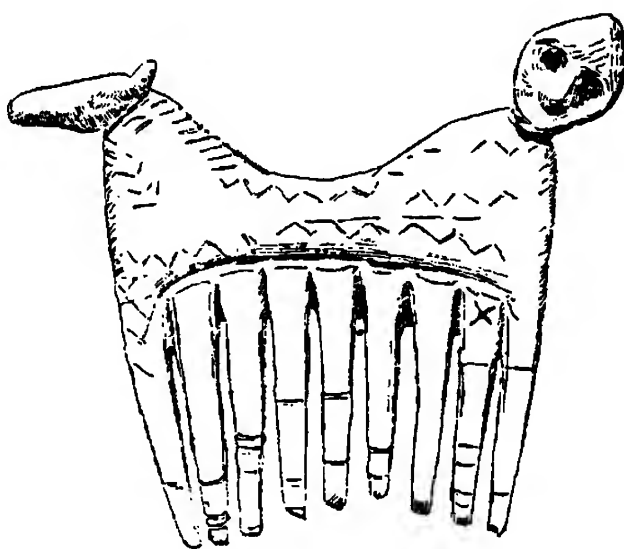


T. Gawra

شکل ۱۵۶

عقاب حیوان دیگری است که معمولاً در حال پرواز و با بال‌های گشاده بر روی سفال نقش می‌کرده‌اند، همانند آنچه در لوحه‌ی ۱۸ و شکل ۹۸ دیده می‌شود. در شکل ۱۵۸، صفی از این گونه عقاب‌ها را بر روی بدنه‌ی گلدانی می‌بینید که از بروجرد به دست آمده است. این گلدان به اواخر دوره‌ی شوش دو تعلق دارد. عقاب در فسی ایران و ایلام مطابق است با «نشان‌ها»ی مشهور سلسله‌های اولیه شهرهای سومر و شوش (شکل ۱۵۹). هر یک از این نشان‌ها عبارت بود از عقابی با بال‌های گشاده که یک جفت جاندار را در زیر

چنگال‌های خود گرفته بود. بر فراز عقاب‌های گلدان بروجرد، دو جاندار شاخدار دیده می‌شود که گردن‌هایشان بر روی هم افتاده است. گویی این دو با دندان‌هایشان مشغول خارانیدن گردن‌های یکدیگرند، همان کاری که الاغ‌ها می‌کنند. تجریدشده‌ی همین طرح، یعنی دو حیوانی که گردن‌هایشان بر روی هم افتاده است، بر روی مهری دیده می‌شود که در چینه‌ی هفتم تپه گورا (شکل ۱۶۰) پیدا شد. ظاهراً نقاش گلدان بروجرد این مضمون کهن را با سبک طبیعی نقاشی کرده است.



شکل ۱۵۷



شکل ۱۵۸



شکل ۱۶۰



شکل ۱۵۹

در مرحله‌ی شوش دو، فراوان‌ترین جانداران مرغان آبی هستند. پیش از این، نمونه‌های چندی از این نوع طرح ارائه شد. در شکل ۱۶۱، نمونه‌یی عرضه می‌شود که از کاوش‌های تل لاگاش به دست آمده است. این پرندگان را معمولاً همراه با طرح ساده‌یی از گیاهان نقش می‌کردند. نقش مرغان آبی بر روی سفال سابقه‌ی دیرینه دارد. اما طرح ساده‌ی گیاه می‌تواند دلالت کند بر نیزار یا مرداب و یا گیاهی که حیوان می‌خورد. این ویژگی از مشخصاتی است که بعدها بر نقشمایه افزوده شده است و در نقشمایه‌های دوره‌ی شوش دو فراوان‌اند. در دوره‌های بعد، اغلب تنها تصویر شده است و حکایت از به هم خوردن آرایش صحنه می‌کند. هنر رو به زوال و انحطاط رفته است.



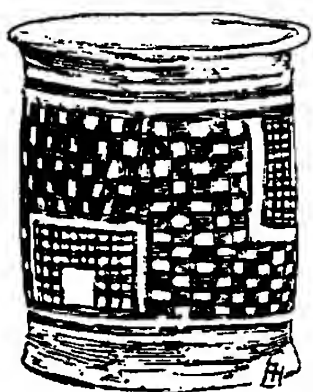
شکل ۱۶۱



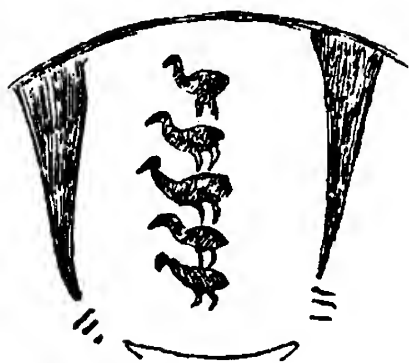
شکل ۱۶۲

خمیره‌هایی که جزئیات آن در لوحه‌ی ۱۸ نمایش داده شده است اندکی قدیم‌تر از دوره‌ی شوش دو می‌باشد. عقاب نشسته‌یی همراه با گفتار، با هنرمندی هر چه تمام‌تر ترسیم شده است. بزهایی که در همین نقشه با شیطنت مخصوص بزها نشان داده شده‌اند به تحقیق، به دوره‌ی شوش دو تعلق دارد. در میان ظرف‌های سفالین تپه‌گیان جام‌های استوانه‌یی شکل یا غلاف‌مانند فراوان است. نمونه‌ی بسیار باستانی آن در لوحه‌ی ۲۰ (سمت راست) آورده شده است. نقش‌بندی روی آن، همانند نقش روی سفال تل باکون در شکل ۷۷، شباهت دارد به طرح سومری نماد آفتاب. دایره‌های کوچک یا نقطه‌های مرکزی یادآور نقش روی مهری است که در شکل ۱۴۰ آمد. جام تصویر شده در شکل ۱۶۲ نیز تقریباً همین اندازه قدمت دارد. شاید با نقش روی آن می‌خواسته‌اند منظره‌ی خانه‌ها یا دیوارهای واقع در کنار رودی را تصویر کنند که از سرزمینی کوهستانی می‌گذرد. به هر حال، مستقیماً و در فاصله‌ی زمانی کوتاهی، از طرح روی سفال شوش یک (شکل ۱۶۳) اقتباس شده است. این تعبیر مبتنی بر شباهت این طرح با طرح منظره‌یی است که از تل باکون به دست آمده و پیش از این شرح دادیم. به زودی نمونه‌ی قانع‌کننده‌ی دیگری ارائه خواهیم داد. در شکل ۱۶۴، جامی استوانه‌یی را با شکل سومی که اندکی متأخر است و روی آن ردیفی عمودی از مرغ‌ها

طرح شده، نشان داده‌ایم. این سبک نقاشی را نباید با سبکی که بعدها بر روی سفال نهاوند، اواسط هزاره‌ی دوم، یافت می‌شود و در لوحه‌ی ۲۰ نشان داده‌ایم اشتباه کرد. در شکل ۱۶۵، ردیف عمودی مرغ‌هایی دیده می‌شود که پیش از این، در دوره‌ی شوش یک رسم می‌کردند.



شکل ۱۶۳



شکل ۱۶۵



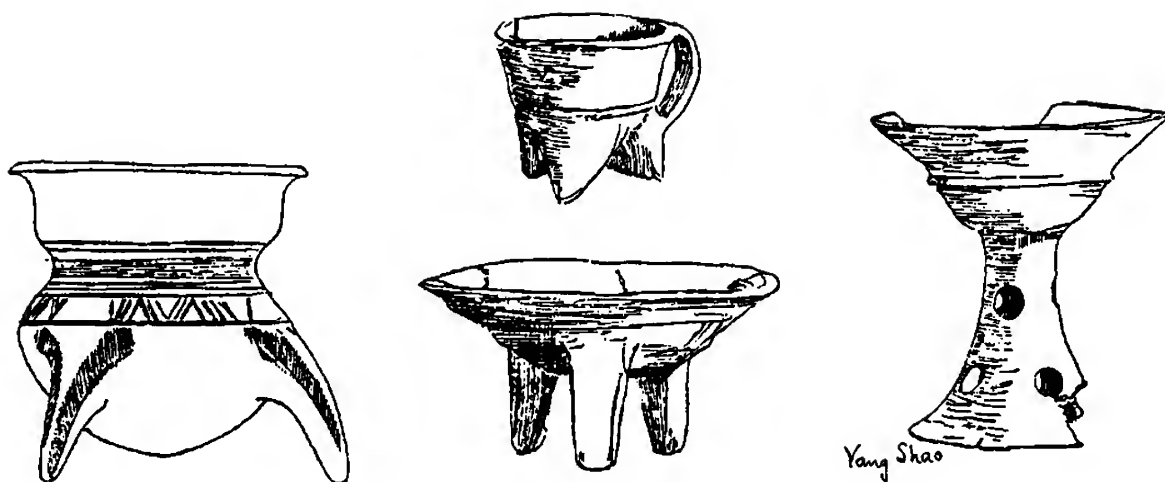
شکل ۱۶۴

در شکل ۱۶۶، نمونه‌ی کاملاً نوظهوری از ظرف سفالی ارائه شده که تقلیدی است از مشک آب کوچکی که بر روی سه پایه‌ی قرار دارد. از تروای یک، سه پایه‌هایی با پایه‌های اندکی بلندتر به دست آمده است. شوخ‌هات اینها را ظروف آشپزی می‌خواند. نمونه‌ی همانند آن را در فرهنگ یانگ‌شائو (شکل ۱۶۷)، در اواخر عصر نوسنگی و اوایل دوره‌ی مس می‌یابیم. چینی‌ها به ساختن ظرف‌هایی با همین ریخت و قواره منتها با مفرغ ادامه دادند. درباره‌ی دو نمونه‌ی دیگر به دست آمده از چین بعدها گفت‌وگو خواهیم کرد.

پس از دیدن این شواهد انبوه موارد تماس و ارتباط میان مناطق جنوب و غرب ایران از یک سو، و سرزمین‌های شرق دور از سوی دیگر، لازم است نگاهی بیندازیم به آنچه از روزگار پیش از تاریخ در شرق باقی مانده است. پس بار دیگر از نیمه‌ی دوم هزاره‌ی دوم به نیمه‌ی اول هزاره‌ی چهارم بازمی‌گردیم.

سیستان، این دشت رسوبی کم‌ارتفاعی که امروزه محل تلاقی سرزمین‌های ایران و افغانستان و بلوچستان است، دیگر آن سرزمینی نیست که در روزگار باستان بود. رودخانه‌ی بزرگ و پهناور هیرمند که





شکل ۱۶۶

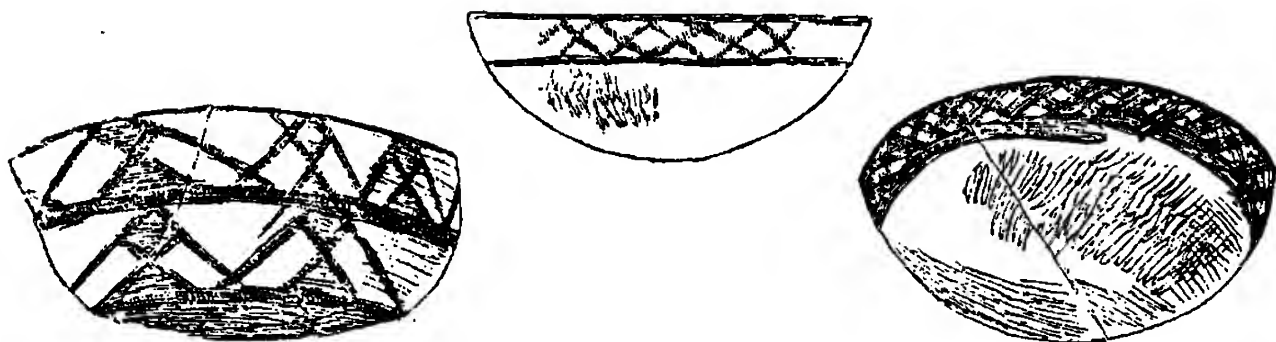
شکل ۱۶۷

امروز به خلیج کم عمق شمال دریاچه‌ی هامون می‌ریزد، در آن روزگار مستقیماً رو به مغرب می‌رفت تا به انتهای جنوبی آن دریاچه سرازیر شود. مصب حاصلخیز باستانی این رود اکنون بیابانی خشک و برهوت، اما انباشته از آثار بازمانده از روزهای اولیه‌ی عصر مس است. مشهور است در سیستان باد صد و بیست روزه می‌وزد. حقیقت این است که در آن سرزمین، تمام سال باد می‌وزد. در عرض پنج هزار سال گذشته، قدرت فرسایش این باد پرتوان شش تا دوازده (۵ تا ۳۵ متر) پا از تمام سطح آن دیار کاسته است. اگر در دیگر سرزمین‌ها آثار باستانی را تپه‌های بلند پوشانده‌اند، در سیستان رویه‌ی قدیمی زمین به صورت برجستگی‌های کوچک حفظ شده، یعنی باد نتوانسته است سطح زمین را در نقاطی که اشیای سنگین بر روی آن وجود داشته بساید. زیر این برجستگی‌های ناچیز اغلب، چون دکان عتیقه‌فروشان، از انبوه سفال و اشیای سنگی چنان انباشته است که برای برداشتن آنها از روی زمین نیازی به خم شدن هم نیست. با این همه، نقاطی که ارزش کاوش باستان‌شناسی را داشته باشند اندک‌اند. سه پیاله‌ی تصویرشده در شکل ۱۶۸، نمونه‌های معمول سفال اوایل دوره‌ی مس سیستان است. این ظرف‌های دست‌ساز و بسیار نازک که معمولاً بیش از حد متعارف آتش به خود دیده و بسیار سخت‌اند، ظاهراً به اوایل دوره‌ی مس تعلق دارند. این ظروف بیش‌تر پیاله‌مانندند و شاید بتوان آنها را شبیه به زنگوله دانست. گاهی پهن و کم عمق و به شکل عرق‌چین‌اند، مثل شکل ۱۶۹. تزیینات روی آنها ساده است، شامل قاب‌هایی با لوزی‌ها و حاشیه‌هایی از شاخ‌های سنت‌ساخت، ترکیب مثلث‌ها، یا هاشور ساده. نقش حیوانی که بر روی جام طرف چپ آورده‌اند، شاید اقتباسی از سفال سامرا باشد. پیاله‌های کم عمقی که در شکل ۱۶۹ آورده شده، آشکار است که روی آنها را تراشیده‌اند. این شیوه می‌تواند با سفال تل باکون ارتباط داشته باشد. در آنجا نیز برای نازک کردن سفال، آن را می‌تراشیدند. در مورد سفال شوش یک نیز شاهد همین‌گونه تراشیدن هستیم، مثل گلدان آمده

در شکل ۱۷۰. در مورد سفال شاه تپه‌ی مکران<sup>(۳۳)</sup>، هم به همین شیوه عمل می‌کرده‌اند. «هربرت اشمیت» به هنگام صحبت از فرهنگ سوم «آنو» - که در ۱۹۰۴ م، آن را دوره‌ی درخشان عصر مس در ماورای کاسپین توصیف کرد - از کاربرد همین شیوه سخن می‌گوید. شیوه‌یی که امروزه ملال‌انگیز می‌نماید. در آنو کم‌کم خود شیارهای حاصل از تراشیدگی به صورت عنصر تزیینی در آمده‌اند. اگر این سفال واقعاً متعلق به اوایل عصر مس باشد - بعید نیست که به دوره‌ی مفرغ تعلق داشته باشد - مطابق خواهد بود با دوره‌ی جمدت نصر سوم و شوش دو در ایلام.



شکل ۱۶۸



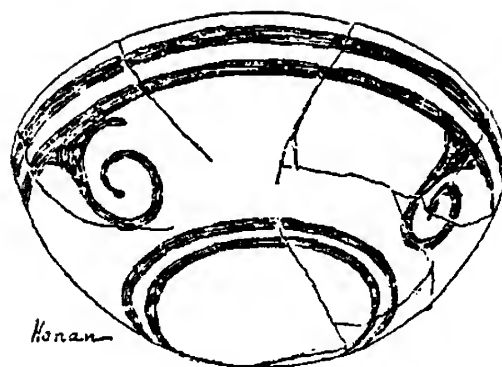
شکل ۱۶۹

جام‌های عرق‌چین شکل هر جا یافت شوند نمونه‌یی باستانی‌اند و با همین شکل و همین تزیینات در هونان، چین یافت می‌شوند. ظریف‌ترین جام کشف شده، در شکل ۱۷۱ آورده شده است. انواع ساده‌تر آن مطابق است با آنچه در شکل ۱۶۹ دیده می‌شود.

باز می‌گردیم به ایران مرکزی و تپه‌گیان واقع در نهاوند که توسط «کونتو» و گیرشمن کاوش باستان‌شناختی شد. حاصل کاوش‌های آنها، پس از چاپ مشخصات مجموعه آثار باستانی‌یی که از همان محل به دست

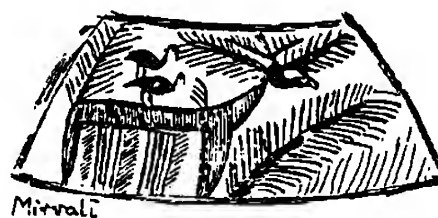
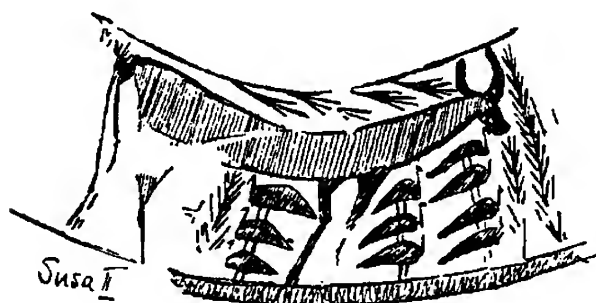


شکل ۱۷۰



شکل ۱۷۱

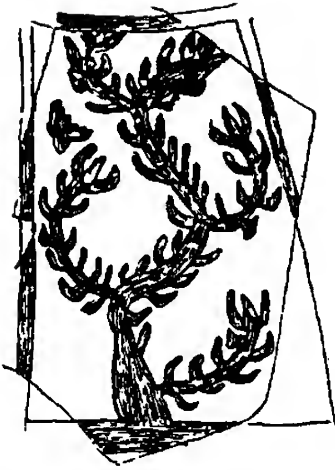
آورده بودم، انتشار یافت. نتیجه‌ی که از مقایسه‌ی این دو نشریه حاصل آمد در هیچ یک از آن دو پیش‌بینی نشده بود. درباره‌ی مشخصات و زمان تولید سفال قدیم‌تر - که دو باستان‌شناس نامبرده آن را متعلق به لایه‌های چهارم و پنجم می‌دانند - نه می‌توان تردید داشت و نه تغییری لازم است. تنها این احتمال را باید داد که شاید به بیش از دو لایه تعلق داشته باشد. تولید این سفال در عصر مس و پس از دوره‌ی شوش یک آغاز می‌شود، در دوره‌ی شوش دو ادامه می‌یابد و به دوره‌ی سوم می‌رسد که باید دنباله‌ی بلاواسطه‌ی لایه‌ی چهارم باشد؛ زیرا فارغ از تحولات محلی انواع سفال، در وجود رابطه میان لایه‌ی سوم تپه گیان و لایه‌ی چهارم تپه گورا، یعنی اوایل عصر سلسله‌ها نمی‌توان تردید داشت.<sup>(۳۴)</sup> از سوی دیگر، لایه‌ی دوم که من می‌پنداشتم باستانی‌تر است باید با هزاره‌ی دوم مربوط باشد. آغاز و انتهای این لایه ثابت و مسلم است، اما نمی‌توان دوام لایه‌ی سوم را تا اواسط هزاره‌ی سوم پذیرفت. همچنین نمی‌توان آغاز لایه‌ی دوم را به پیش از اوایل هزاره‌ی دوم مربوط دانست. بنابراین، باید پذیرفت که در فاصله‌ی میان لایه‌ی سوم و دوم، این محل مدتی خالی از سکنه بوده است.



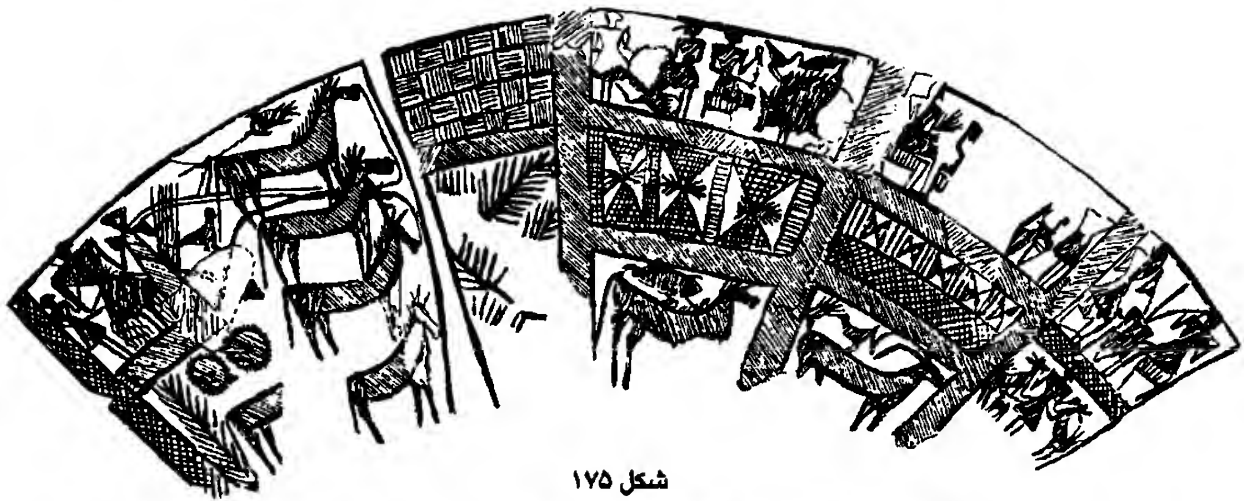
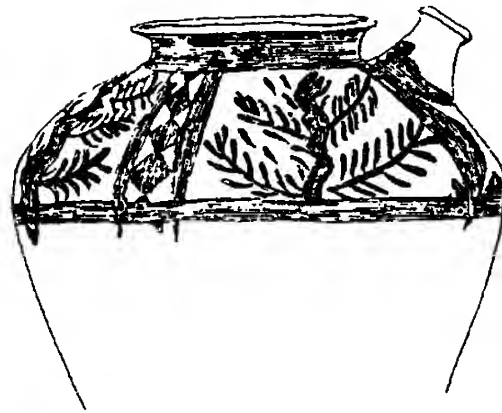
شکل ۱۷۲



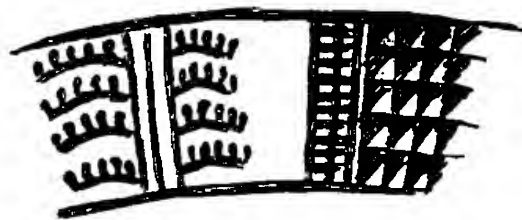
که در آن همان نوع افسار و لگام به کار رفته که هزار سال بعد در ناحیه‌ی کنش - کول تپه - کاپادوکیه مرسوم بوده است. گل و گیاهی که برای تزیین این گونه سفال به کار می‌رفت در مغرب ایران کم‌تر معمول بود، حال آنکه در شرق ایران بسیار فراوان بود. چند نمونه از این گونه گل و گیاه، هر چند بهترین نمونه‌ها نیستند، در شکل ۱۷۶ نشان داده شده است. این تمایز درباره‌ی سفال ایران اوایل هزاره‌ی سوم و نیمه‌ی اول هزاره‌ی دوم نیز صادق است. از همین جمله‌اند بیش‌تر سفال‌های باستانی‌یی که در «خوراب» واقع در ناحیه‌ی بمپور، کرمان پیدا شده‌اند.<sup>(۳۶)</sup> آنچه برای تعیین تاریخگذاری مطلق سفال مشرق ایران نهایت اهمیت را دارد ظروف سفالی خاکستری رنگ با نقوش برجسته‌یی است که توسط سر اورل اشتاین<sup>(۳۷)</sup> از همین ناحیه‌ی بمپور به دست آمد (شکل‌های ۱۷۷ و ۱۷۸). این گونه ظروف سفالین تقلیدی کامل از نوع بخصوصی ظرف‌های سنگی ساخت سومر هستند. در شکل ۱۷۹، سه نمونه از این نوع ظرف‌های سنگی سومری دیده می‌شود. نمونه‌یی که در میان شکل قرار دارد از تل اسمر به دست آمده است و به اواخر دوره‌ی جم‌دت نصر و اوایل دوره‌ی تاریخی تعلق دارد. این تاریخ را، هم از قرینه‌ی لایه‌یی که ظرف در آن پیدا شد و هم از شباهت نزدیک آن با ظرف سفالی کشف شده در «ادب»، که اکنون در شیکاگو نگهداری می‌شود، استنباط می‌کنیم. طرح روی این سفال از معماری پیش از تاریخ سومر متأثر است. منشأ این گونه معماری، خانه‌های ساخته از گل بود که با بوریای بافته از نی پوشیده می‌شد. بر روی قطعه سفال یافت شده از ادب، ساختمان‌ها در ساحل رودخانه‌یی بنا شده است که در میان تپه‌ها می‌پیچد. نقش روی این سفال پاره، تفسیری را که درباره‌ی سفال به دست آمده از تل باکون کردیم و آن را منظره نام نهادیم تأیید می‌کند. همچنین مؤید عقیده‌یی است که درباره‌ی نقش روی جام استوانه‌یی پیدا شده در تپه گیان ابراز داشتیم. در نقش روی ظرف‌های سفالی دیگر از این نوع - مشهورترین آنها گلدان «کلاتوس»<sup>۱</sup> در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک (لوحه‌ی ۲۴) معمولاً باغی را در کوهپایه نشان می‌دهند. آنچه در این لوحه چون گیاه می‌نماید بعید نیست نماد مرغ آتش باشد، اما در ضمن شباهت بسیار زیاد دارد به درخت صبر زرد که روی سفال مصری پیش از دوره‌ی فراعنه تصویر شده است. ظاهراً تا مدت‌ها بعد در سومر از طرح‌های ساده‌تر استفاده می‌شده است. اما یافت شدن همین نمونه طرح‌ها در مقبره‌ی شهبانو «شوب - اد»<sup>۲</sup> در شهر «اور» که کم یا بیش با دوره‌ی «انتمنه»<sup>۳</sup> (شاه لاگاش) مطابق است فقط از زمان پیدایش این گونه طرح خبر می‌دهد. اشیایی که در این مقبره یافت شد ظاهراً از معبدی به آنجا انتقال یافته بوده و شامل اشیایی بوده که به مراتب از زمان بنای مقبره کهن‌تر بوده است.



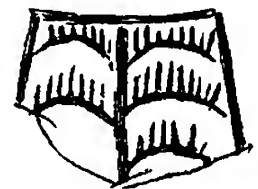
شکل ۱۷۴



شکل ۱۷۵



شکل ۱۷۶



Katukān 6.19

شکل ۱۷۷



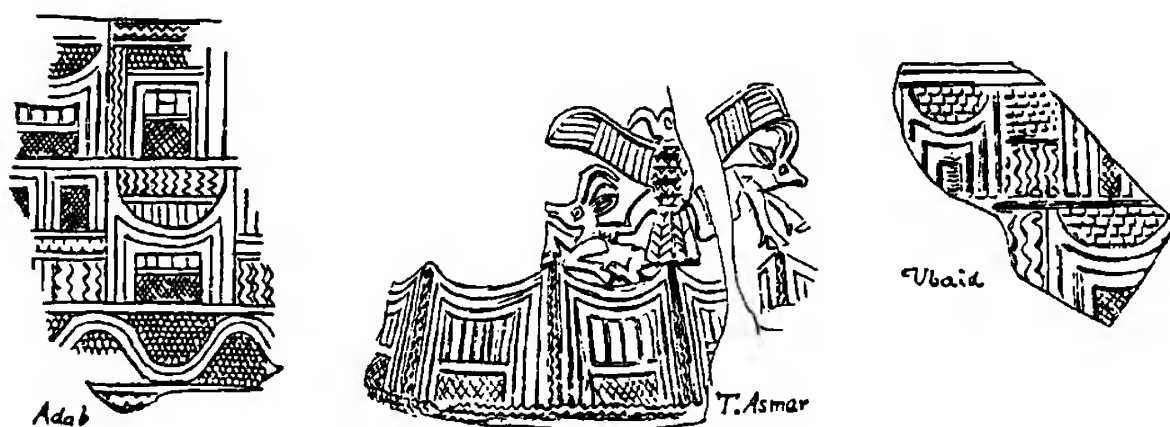
Bampūr

شکل ۱۷۸



Khurūb

در لوحه‌ی ۲۰، دو نمونه از سفال اخیر تپه گیان نشان داده می‌شود. این دو گلدان کوچک (که در ماه ژوئن سال ۱۹۲۶ در همدان خریداری شد) نخستین نمونه‌های پیدا شده سفال ایرانی بود و انگیزه‌ی شد تا در محل پیدایش آنها به کاوش باستان‌شناسی بپردازم. نمونه‌ی بزرگ‌تری که همان شکل و نقش را داشت دلالت می‌کرد که از تپه گیان به دست آمده‌اند. از روی مشخصات خود سفال و قراین ناشی از دیگر اشیای پیداشده در همان لایه، از جمله ابزار مفرغی و زینت‌آلات و انبوهی از مهرهای مشهور به «کرکوک»، باید نتیجه گرفت که زمان تولید این گلدان‌ها در اواسط هزاره‌ی دوم، یعنی اواخر سده‌ی شانزدهم تا آغاز سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد بوده است.



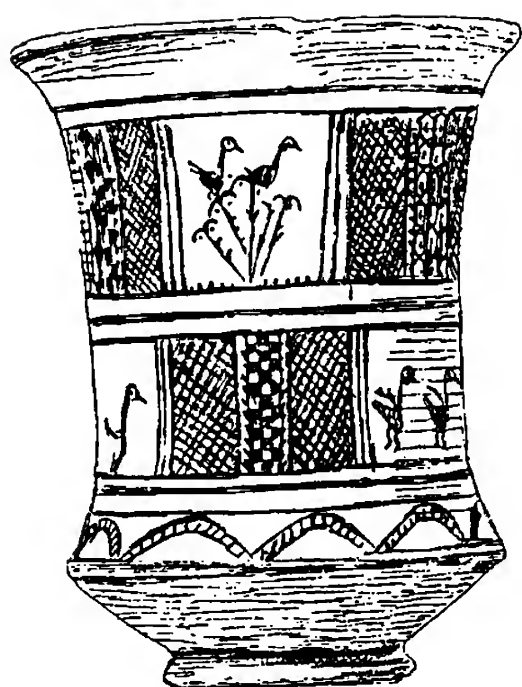
شکل ۱۷۹

گلدان تصویرشده در شکل ۱۸۰، یکی از فاخرترین نمونه‌های این‌گونه سفال است. حتی اگر دلایل چینه‌شناسی تپه گیان در دست نبود - از روی تصویر پرندگان که بر درخت نشسته‌اند و اینکه این نقش کوچک در قابی چهارگوش محصور شده است و شکل بخصوص درخت که از نفوذ فرهنگ جزیره‌ی کرت (مینوسی) حکایت می‌کند - با اطمینان می‌توانستیم بگوییم که این گلدان در حدود ۱۴۰۰ ق م ساخته شده است. در شکل ۱۸۱، چند طرح که تاریخ مشخصی دارند برای مقایسه ارائه شده است. (۳۸)

در لوحه‌ی ۲۰، جامی که بر روی آن دو ردیف پرنده تصویر شده است، باید قدیم‌تر باشد. (۳۹) در داخل این جام، مهری استوانه‌ی از سنگ سفید خیلی نرم پیدا شد. بر روی آن، تصویر شخصی که در برابر ایزدی نیایش می‌کرد و این کتیبه نقش بسته بود:

«آن اود ایک او ساگ تار آن ان زو»: یا «شمش ایباشی او - ساگ - تار از سین». (۴۰)

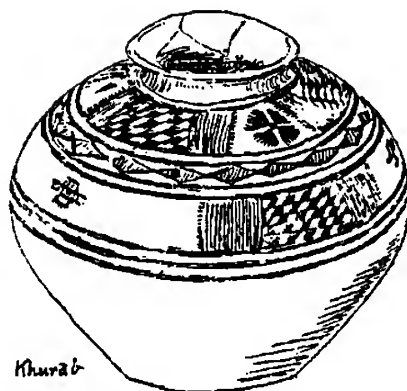
لقب «او - ساگ - تار» ناشناخته است. سبک این مهر از دوره‌ی کاسی‌ها کهن‌تر است. شاید به دوره‌ی نخستین سلسله‌ی بابلی، یعنی به سلسله‌ی «ایسین» و «لارسا» تعلق داشته باشد. به هر حال، نباید از اوایل هزاره‌ی دوم قدیم‌تر باشد. با شکل ۱۸۲ مقایسه شود.



شکل ۱۸۰



شکل ۱۸۲



Khurāb



Khurāb

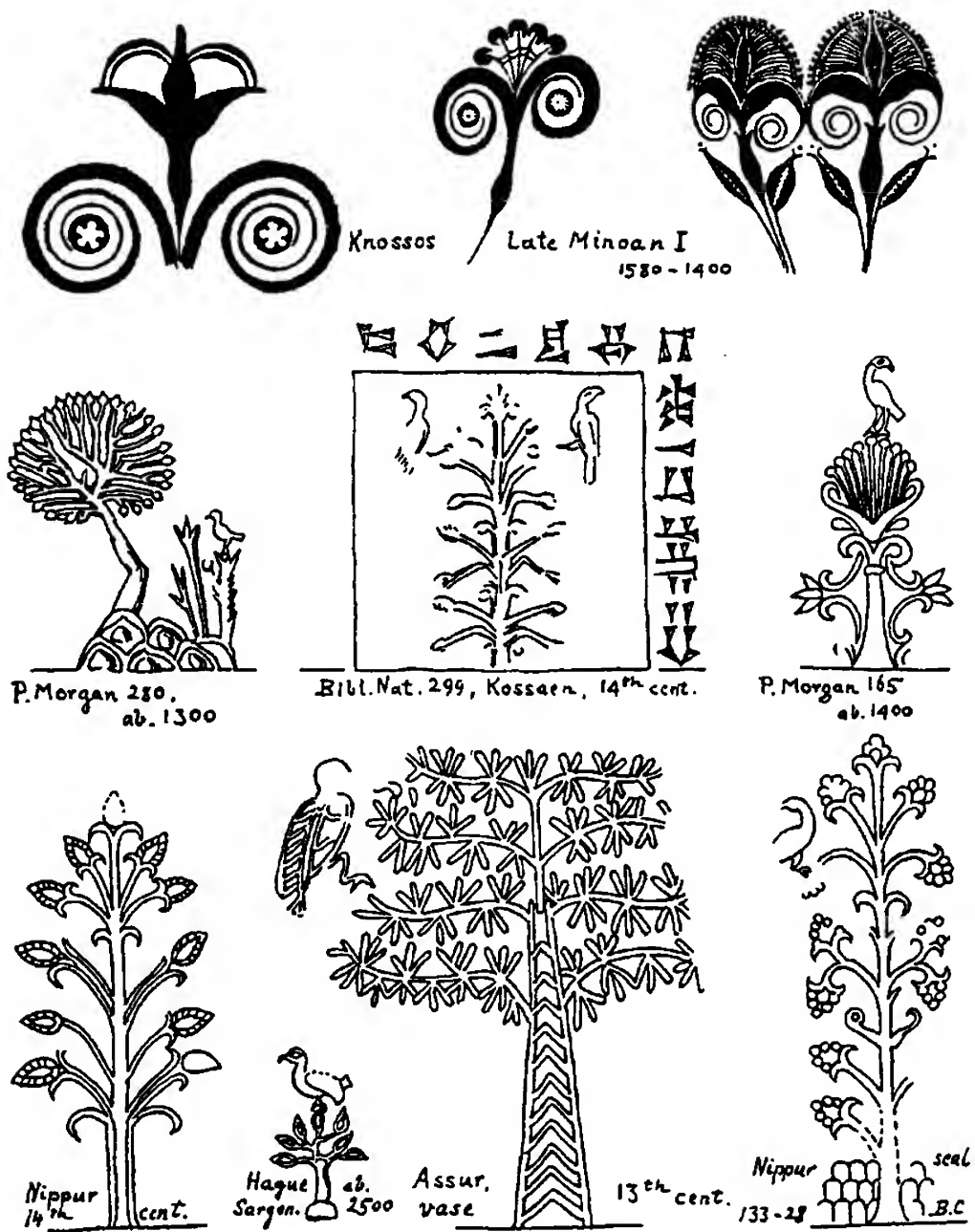
شکل ۱۸۳

در شکل ۱۸۳، دو خمیره‌ی مدور پیدا شده در «خوراب، بمپور» آورده شده است که باید با سفال اخیر نهند همزمان باشد. نقش روی یکی از آنها نیز ترکیبی از چند مربع است. بر روی دیگری، ردیفی از درخت نقاشی شده است. همان‌گونه که پیش از این گفتیم، این‌گونه ردیف درخت‌ها از مشخصات نقاشی روی سفال مشرق ایران، در هزاره‌های سوم و دوم است.

سفالی که جام تصویر شده در لوحه‌ی ۱۵ - با پایه‌ی به شکل حیوان - نمونه‌ی آن است و قطعاتی که در شکل ۱۸۴ آورده شده از ناحیه‌ی نهند به دست آمده‌اند. می‌گویند در خود شهر نهند پیدا شدند، اما منحصر به آن ناحیه نیستند. قطعه‌ی کوچکی با این‌گونه نقش در میان سنگ و خاکی یافت شد که ایوان پاسارگاد را با آن پر کرده بودند. به خلاف سفال معمول تپه‌گیان، این نمونه را با استادی پرداخته و لعاب داده‌اند. رنگ‌های سفال معمولاً قهوه‌ی بر زمینه‌ی زرد کم‌رنگ است. گاهی نیز نارنجی یا قرمز بر زمینه‌ی سیاه یا خاکستری به کار می‌بردند. کیفیت و نمود ظاهری لعاب به کار رفته تقریباً مشابه آن چیزی است که در کرت معمول بود، اما طرح‌ها کاملاً ایرانی‌اند. اگر چنین نبود، می‌شد پنداشت که این سفال را وارد کرده بوده‌اند. درباره‌ی تاریخ تولید این‌گونه سفال تا زمانی که نمونه‌ی از آن در جایی از مکان اصلی آن پیدا نشود نمی‌توان نظر داد.

حال از نهند سفر می‌کنیم، نه به جایی خیلی دور، به ساوه که در میان راه همدان یا اصفهان تا تهران واقع است. از زیر دو لایه‌ی وسطایی اخیر، سفالی به کلی متفاوت پیدا شده است، سفالی دست‌ساز از گل رس ناخالص و آمیخته با کاه، با روکشی از لعاب قرمز رنگ و تیره و نقشی سیاه و خاکستری. انواع این سفال



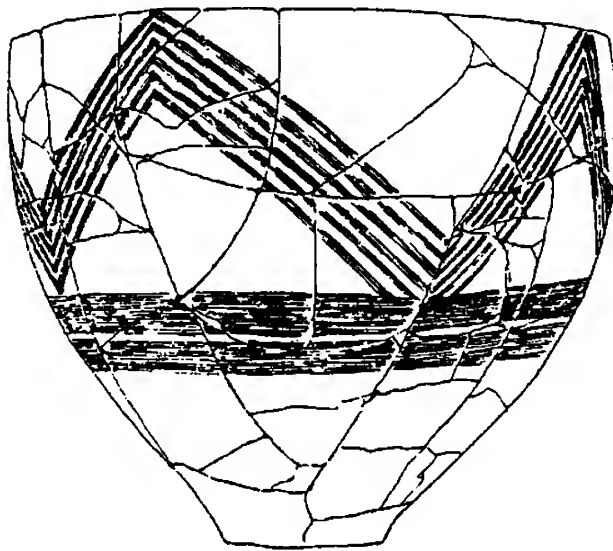


شکل ۱۸۱



شکل ۱۸۲

شکل‌های ساده و بدوی دارد. بیش‌تر کاسه‌هایی سرباز با عمق‌های گوناگون‌اند. از نمونه ظرف بزرگی که در شکل ۱۸۵ آمده است، گمان می‌رود که این شکل و نقش روی آن در اصل تقلیدی از سبد بوده است. نمونه‌ی دومی که در شکل ۱۸۶ ارائه شده، نمونه‌ی بسیار خوبی مؤید این حدس است. دو طرح مختلف، که هر دو از سبدهایی اقتباس شده، سطوح درونی و بیرونی ظرف سفالی را زینت داده‌اند. شکل ظرف و پایه‌ی کوچک و مجوف آن تقلیدی دقیق از سبدهی کوچک است.



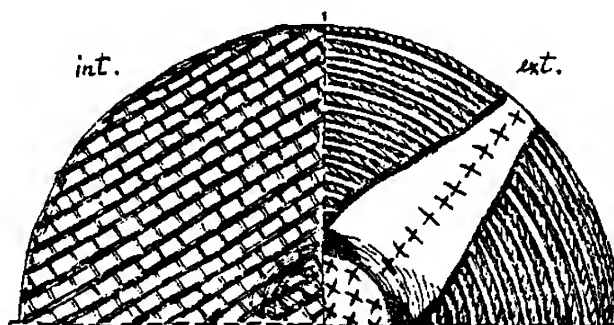
شکل ۱۸۵

سفال بسیار کهنه‌ی مربوط به عصر پیش از فراغنه با وجود داشتن برخی تفاوت‌ها - مانند بدنه‌ی خاکستری رنگ، مزین به حکاکی به جای نقاشی و اندوده به خمیری سفیدرنگ - چند مشخصه‌ی مشترک با این سفال دارد، از جمله تقلید از سبدهایی و طرح‌هایی همانند آن است (شکل ۱۸۷). سفال ساوه، که با قدیم‌ترین سفال «آنو» بی‌ارتباط نیست، ظاهراً در زیر و روی کهن‌ترین چینه‌های بسیاری از نقاط باستانی شمال ایران، از جمله در «ری» واقع در جنوب تهران و در تمام تپه‌های باستانی شرق راه شوسه‌ی تهران - قم، قرار دارد. برای مثال، این نوع سفال در محمدآباد بسیار فراوان است. در تپه حصار به نظر می‌رسد که زیر چینه‌ی یکم قرار دارد. «جی. تی. ارن»<sup>۱</sup> سفالی همانند را وصف می‌کند که کهن‌ترین ظروف «شاه‌تپه» است. «اف. آر. وولسین»<sup>۲</sup> نمونه‌هایی از آن را در «تورنگ‌تپه» دیده است. خمره‌ی بزرگی که در لوحه‌ی ۵ آورده شده، نمونه‌ی کلی این‌گونه سفال قرمز رنگ است. برای تثبیت تاریخگذاری آن باید بعضی از تپه‌های باستانی واقع در جنوب تهران را کاوش کرد. در بعضی از این نقاط، این‌گونه سفال همراه با کهن‌ترین نمونه‌های سفالینه‌های رنگین شده عصر نوسنگی دیده شده است و چه‌بسا از سفال رنگین عصر نوسنگی

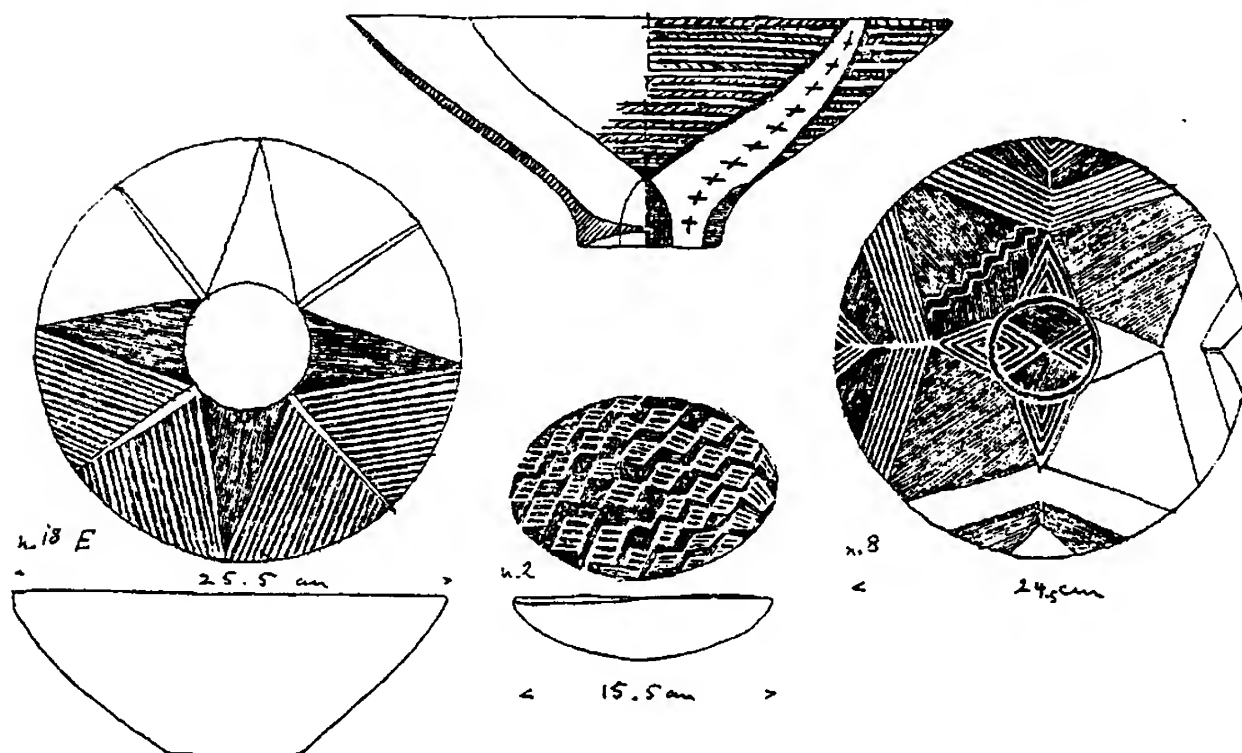
1. J. T. Arne

2. F. R. Wulsin

فارس نیز قدیم‌تر باشد. متوجه شده‌ام که هر جا این‌گونه سفال یافت شده با انواع سنگ چخماق زمخت و خشن همراه بوده است. در ساوه هنوز فلز پیدا نشده است. سنگ چخماق و دیگر اشیای سنگی چون ارزش تجاری نداشته‌اند، تاکنون مورد توجه دلالان عتیقه، که در ساوه با پشتیبانی دولت حفاری می‌کنند، نبوده است.



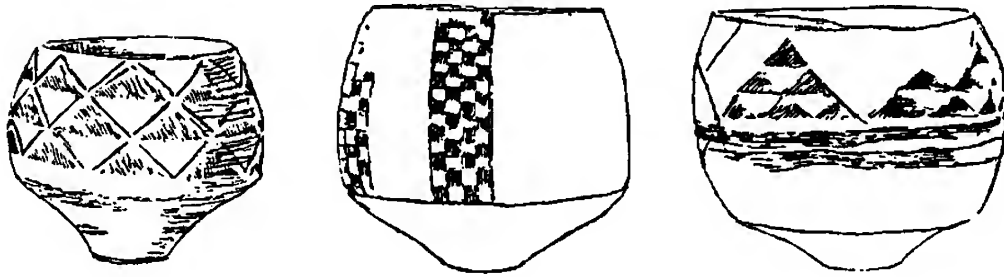
شکل ۱۸۶



شکل ۱۸۷

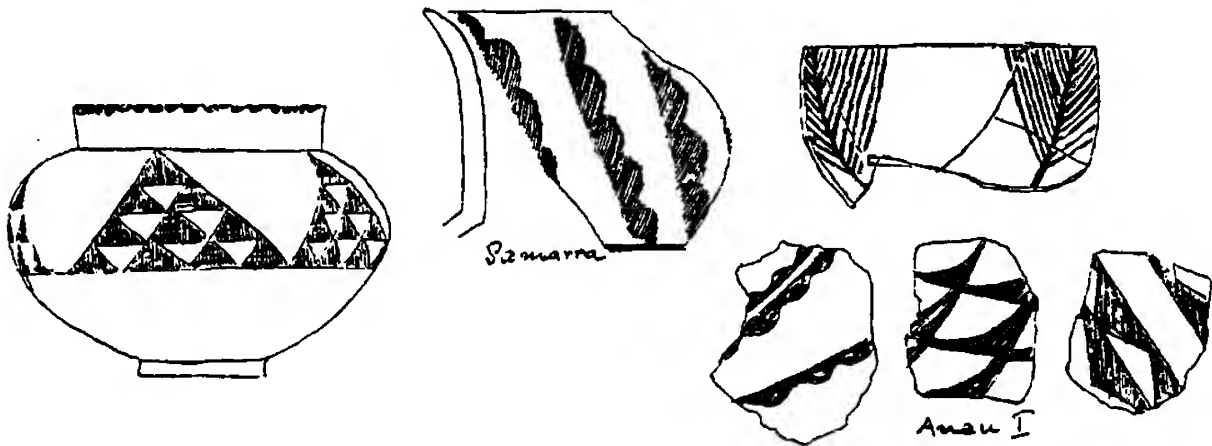
از اینها که بگذریم، قدیم‌ترین سفال شمال ایران در آنو، نزدیک عشق‌آباد<sup>(۴۱)</sup>، یافت شده است. حقیقت کلام این است که آنو در خارج از فلات ایران واقع بوده و جلوه‌گاه فرهنگ پیش از تاریخ ناحیه‌ی ماورای کاسپین یا ترکستان روس است. چون امکان اکتشافات باستان‌شناسی در این ناحیه وجود ندارد، جی.تی. ارن نقشه‌ی<sup>(۴۲)</sup> تهیه کرده که در آن، در حدود دویست تپه‌ی باستانی مشخص شده است. تمام این تپه‌ها در محدوده‌ی کوچک کنار تنها رودخانه‌ی گرگان، در سمت ایرانی دشت ترکمن صحرا واقع شده‌اند. هزاران تل و تپه‌ی باستانی این نواحی را پوشانده است. با اهمیت‌ترین آنها را باید در نزدیک رودهای سیحون و جیحون یا آمودریا و سیردریا جست‌وجو کرد. روزی نقاب از چهره‌ی این سرزمین آبرفتی برداشته خواهد شد و

گهواره و زیستگاه تمدنی هویدا خواهد شد که اگر نه از نظر سیاسی، به لحاظ سابقه و قدمت، با باستانی ترین فرهنگ‌های دره‌ی سند در شرق، و فرات و دجله در غرب رقابت خواهد کرد.



شکل ۱۸۸

کهن‌ترین سفالینه‌ی به دست آمده از آنو یک، دست ساز و نقاشی شده است (شکل ۱۸۸). چنین می‌نماید که در میانه‌های دوره‌ی آغازین عصر مس، در فلات ایران و اطراف آن، سفال منقوش به وفور یافت می‌شده است. در هیچ کجا سفال منقوش یگانه سفال رایج نبوده است. سفال‌های ضخیم قرمز رنگ و سیاه رنگ همیشه به موازات سفالینه‌های نقاشی شده تولید می‌شده است و حتی پس از منسوخ شدن تولید سفال منقوش، تولیدش دوام می‌آورد. سفالینه‌های منقوش شمال ایران از گل‌هایی به رنگ نخودی با نقوش قهوه‌یی یا سرخ با نقوش سیاه است. اما در شمال فلات ایران، به خلاف جنوب و مرکز فلات، سفال منقوش را استثنائاً تولید می‌کردند و بیش‌تر به تولید سفال ساده می‌پرداخته‌اند.

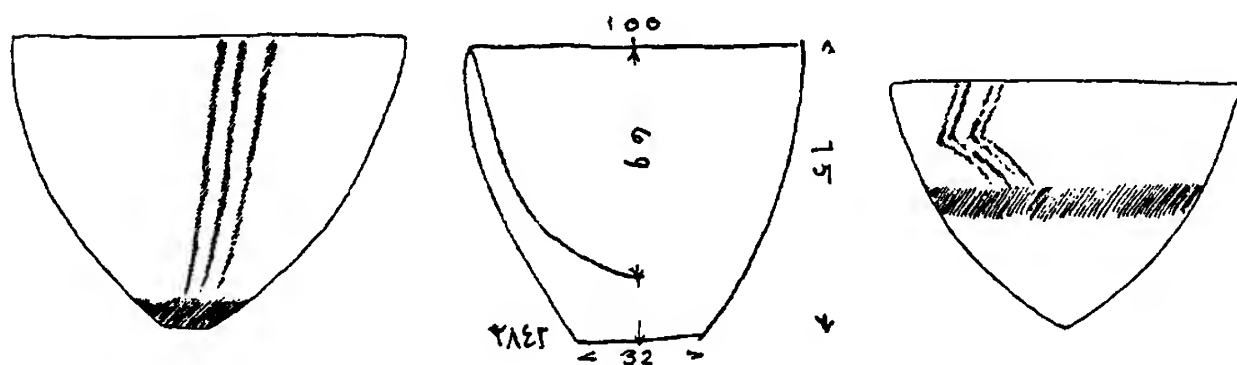


شکل ۱۸۹

شکل ۱۹۰

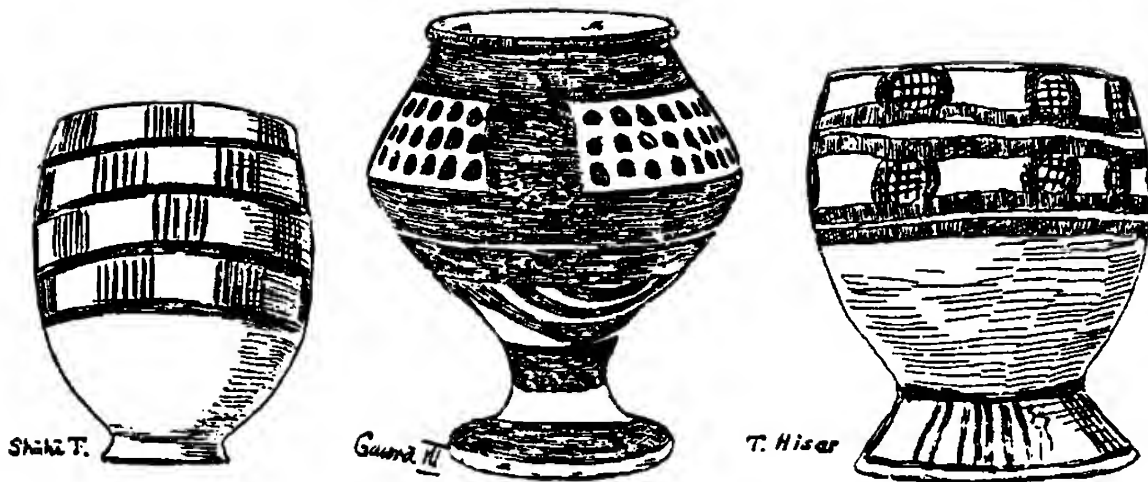
یکی از مشخصات شکل سفال آنو انحنای محدب قسمت زیرین آن است. نگاره‌ی اصلی نقاشی‌ها انواع مثلث‌ها و طرح‌های شطرنجی و غیره است. این‌گونه سفال با ساده‌ترین نقش‌های روی سفال جنوب فلات ایران شباهت اندکی دارد، اما تردیدی نیست که با پاره‌یی از سفال‌های دوره‌ی نوسنگی اروپا ارتباط کامل

دارد (در شکل ۱۸۹، با نمونه‌ی کهن‌ترین سفال «هلادیک»<sup>۱</sup> به‌دست آمده از «چیرونی»<sup>۲</sup> مقایسه شود). پاره‌یی از طرح‌های ساده‌ی روی این‌گونه سفال با طرح‌های روی سفال سامرابی شباهت نیستند (شکل ۱۹۰)، ولی هم از نظر اندازه و هم از نظر نحوه‌ی آرایش و پیرایش روی سفال با یکدیگر تفاوت‌های فاحش دارند.



شکل ۱۹۱

آشکارا با فرهنگی سر و کار داریم که هر چند با فرهنگ دیگر نواحی فلات ایران همزمان است - همه به عصر نوسنگی تعلق دارند - اما به تحقیق مستقل بوده و بیش‌تر با سرزمین‌های شمالی تماس و رابطه داشته است تا با مناطق جنوبی. نکته‌ی دیگری نیز مؤید این نظر است. همان‌گونه که در شوش هزاره‌ی چهارم، از تناوب چینه‌های حاوی سفال نقاشی شده و سفال ساده و بی‌نقش استنباط می‌شود که شوش گاهی با فلات ایران و گاهی با دشت‌های رسوبی سومر در تماس و رابطه بوده است؛ در آنو و دیگر نقاط واقع در کوهپایه‌های لبه‌ی شمالی فلات ایران - از جمله تورنگ‌تپه و شاه‌تپه<sup>(۴۳)</sup> - نیز دو حوزه‌ی فرهنگی به نوبت اعمال نفوذ می‌کرده‌اند. آنچه در آنو به عنوان نفوذ فرهنگ خارج از فلات ایران محسوس است به فرهنگ‌های مستقر در ماوراءالنهر یا حوضه‌های سیحون و جیحون تعلق دارد که هنوز فرهنگ‌هایی کشف نشده‌اند. این فرهنگ‌های شمالی که تسلط و نفوذ آنها در آنو آشکار است، از آنو به داخل ایران رخنه می‌کنند. پاره‌یی از کهن‌ترین ظروف و اشکال این سفال در بعضی از نمونه‌های بعدی سفالینه‌ی شمال ایران به حیات خود ادامه می‌دهد. اما این اثر و نفوذ هیچ‌گاه، دست‌کم تا پیش از هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، در مرکز و جنوب فلات ایران محسوس نیست. کاوش‌های باستان‌شناختی تپه‌حصار و دامغان<sup>(۴۴)</sup> بیش از همه موجبات شهرت سفالینه‌ی شمال ایران را فراهم آورد. دامنه‌ی بسط این فرهنگ در جهت مغرب، دست‌کم تار (اسم امروزی آن چشمه‌علی) واقع در جنوب تهران ادامه می‌یابد.

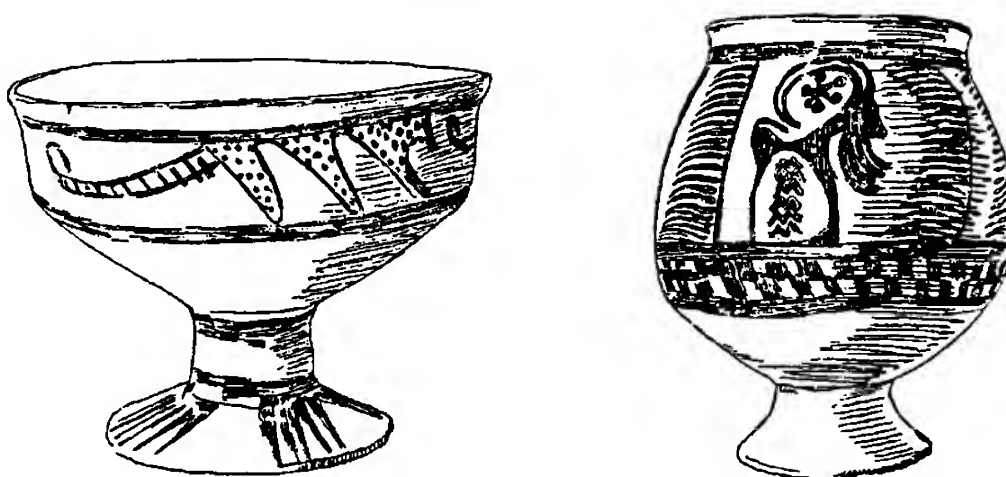


شکل ۱۹۲

در میان انواع سفال تپه حصار، جام مخروطی تخم مرغ مانند و گاهی پستان شکل بسیار قدیمی وجود دارد (شکل ۱۹۱). دقیقاً سفالی با همین شکل را در میان سفال به دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون می یابیم. این یکی از انواع ظرف های تخم مرغی یا مخروطی شکل آنجا است که گاهی بر روی آنها نقش تیغی دراز آمده و گاهی نیامده. این نقش گاهی، مانند نمونه ی تل باکون، به صورت خط هایی ساطع و ساده، بر روی تمام بدنه ی ظرف گسترش می یابد. در نمونه ی موجود در موزه ی لوور، گاهی نیز حاشیه یی پهن می شود که دور دهانه ی ظرف را فرامی گیرد. شکل دیگر، جام تخم مرغی پایه دار است. نمونه یی که در شکل ۱۹۲ تصویر شده در مجموعه ی شخصی خودم است و از جمله اشیایی است که در سال ۱۸۷۶ پیدا شد. مقایسه با سفال به دست آمده از شاهی تومپ واقع در دره ی «کیج»<sup>۱</sup> بشاکرد، مکران (شکل ۱۹۲) این تصور را تقویت می کند که شکل این ظرف و بیش تر تزیینات آن از سیدبافی الهام گرفته و در این وجه تمایز، برخلاف سفال های فارس، با سفال ساوه شریک است. همین گونه جام در مشرق، از بلوچستان به دست آمده و از این مهم تر، در مغرب نیز در تپه گورا یافت شده است (شکل ۱۹۲). در تپه گورا به چینه ی هفتم تعلق دارد و بنابراین، همزمان می شود با پایان دوره ی جمدت نصر و آغاز دوره ی تاریخی. قدیم ترین نمونه های سفال تپه حصار به یقین از این زمان قدیم تر نیستند و احتمالاً کهن ترند. پیاله های تصویر شده در شکل ۱۹۳ دست ساز نیستند و تزیینات مفصلی دارند. آن گاه که از اخلاف بزکوهی نقش شده بر روی سفال تل باکون گفت و گو می کردیم از این نمونه بزکوهی ذکری به میان آمد. گل و بته هایی که در دو طرف حیوان تصویر شده اند از نظر کیفیت و ارزش هنری از گیاهانی که روی سفال نمونه ی دیاله دوره ی جمدت نصر اخیر نقش شده اند چیزی دست کم ندارند.

---

1. Kēj

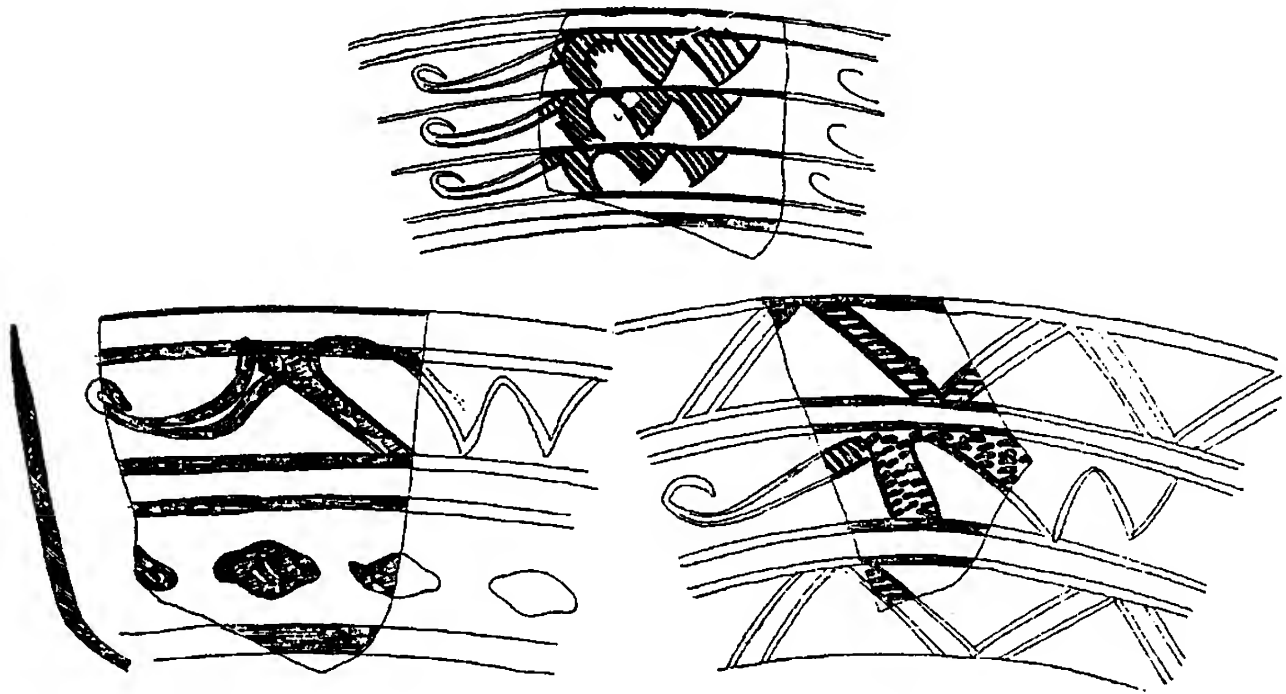


شکل ۱۹۳

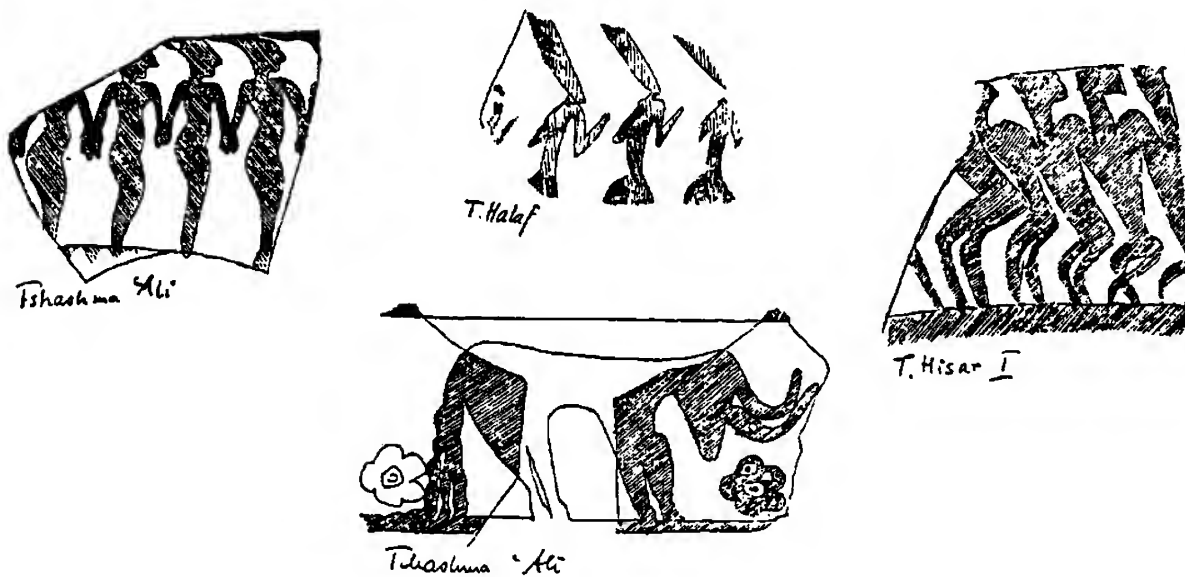
حیوان روی پیاله‌ی طرف چپ، شکل پلنگی است که بر روی سفال تپه‌حصار ریک فراوان دیده می‌شود. در شکل ۱۹۴، چند قطعه سفال دیگر نشان داده شده که بر روی یکی از آنها سه پلنگ، هر یک بر روی دیگری، رسم شده است. نقاش بر روی این سفال پلنگ‌ها را تلخیص کرده است. این شیوه نوعی بازنمایی اختصاری یا محدود نبوده، بلکه نتیجه‌ی ابتدال و انحطاط تدریجی هنر است. طرح کامل این پلنگ آشکارا برگرفته از طرح اصیل پلنگ نقاشی شده بر روی سفال تل باکون است. همان پلنگی که در لوحه‌ی ۱۱ نشان داده شد و چنان بستگی نزدیک با پلنگ‌های تصویر شده بر روی سفال به دست آمده از کهن‌ترین چینه‌های تپه‌گیان دارد (لوحه‌ی ۱۴) که ناچاریم آنها را هم‌عصر بدانیم. بنابراین، باید برای سفال تپه‌حصار قدمتی بیش‌تر از تاریخی که برای سفال پیدا شده در چینه‌ی هفتم تپه‌گورا فرض کردیم قایل شویم. اگر از روی حوصله شکل‌های انواع ظروف سفالی را با یکدیگر مقایسه کنیم این نتیجه‌گیری را تأیید خواهیم کرد.

از بزکوهی و پلنگ که بگذریم، گاو نر را در همان حال مخصوص حمله، که پیشانی و شاخ‌هایش را خم کرده نقاشی کرده‌اند (شکل ۱۹۵). تصویر همین گاو نر را بر روی سفال‌پاره‌ی به‌دست‌آمده از محمدآباد، جنوب تهران و در ژرف‌ترین لایه‌های تپه‌گیان (لوحه‌ی ۱۴) می‌یابیم. در اینجا هنرمند بر روی سفال تصویر صرفاً تجریدی گاو را واقعی تصویر کرده است و این واقعی‌تر شدن تصویر فقط به لحاظ مشخصات بدنی حیوان نیست، بلکه حرکت گاو را نیز در بر می‌گیرد. همین رغبت به طبیعت‌گرایی هنرمند را روی سفال‌پاره‌های به‌دست‌آمده از تپه‌حصار یک و «راگا» (ری) نیز شاهد هستیم (در همان شکل ۱۹۵). در اینجا صفی از مردها به رقص پیش از جنگ مشغول‌اند. این طرح را باید با تصویر صف مردان (یا زنان) بر روی سفال‌پاره‌ی پیدا شده در تپه‌حلف مقایسه کرد. اما این طرح چنان اجمالی ترسیم شده است که تشخیص‌پذیر نیست، نهایت بتوان آن را در ردیف حاشیه‌های روی سفال سامرا به‌شمار آورد. تصاویر کهن‌تر آدمیان و

حیوانات صورتی تجربیدی هستند از آنچه می‌نموده‌اند. حالت آنها به ندرت لحظه‌یی و گذرا است، نمایشی در کار نیست.



شکل ۱۹۴



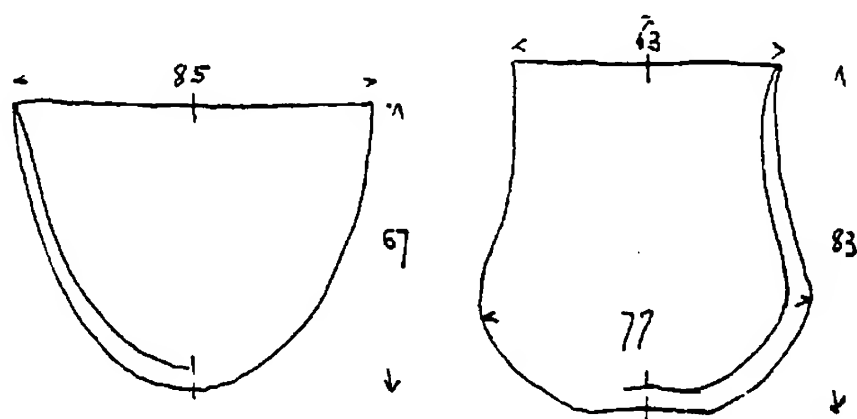
شکل ۱۹۵

هنوز زمان تنظیم چینه‌شناسی تطبیقی سفال پیش از تاریخ شمال ایران فرا نرسیده است. تا آن زمان باید تلاش کرد نقاط اتکایی برای تاریخگذاری نسبی چینه‌هایی که در نقاط باستانی گوناگون کاوش شده به دست آورد. برای نشان دادن معنای چنین تلاشی، برخی از خصوصیات و مشخصات نمونه‌ها را دوباره مرور



دوره‌ی پیش از تاریخ (قبل از اختراع خط) ۱۰۳

خواهیم کرد. از یک سو، بر وجه تمایز میان فرهنگ‌های مرکزی و جنوبی انگشت خواهیم گذاشت و از سوی دیگر، نقاط مشترک و وابستگی‌های فرهنگی با آسیای صغیر و اروپا را متذکر خواهیم شد.



شکل ۱۹۶

پیاله‌های سفالی دست‌ساز که بیش‌تر خاکستری‌رنگ‌اند و گاهی تخم‌مرغ‌مانند و زمانی زنگوله‌شکل (لوحه‌ی ۲۲) - نمونه‌ی تخم‌مرغ‌مانند از راگا<sup>۱</sup> و زنگوله‌شکل از دامغان و هر دو به رنگ خاکستری نقره‌فام - و نیم‌رخ آنها در شکل ۱۹۶ نشان داده شده، لااقل از اوایل عصر مس پیشینه و سابقه دارند. پیاله‌های سیاه و قرمز و پرداخت شده که اغلب مدور بوده و گردن کوتاه و مستقیمی داشته و گاهی دسته کوچک دارند نیز به دوره‌های اولیه تعلق دارند. در شکل ۱۹۷، نمونه‌ی باستانی و فراوان با نمونه‌ی به دست آمده از «علیشهر» آسیای صغیر، چینه‌ی دوم مقایسه شده است. این نمونه در جنوب ایران پیدا نمی‌شود.



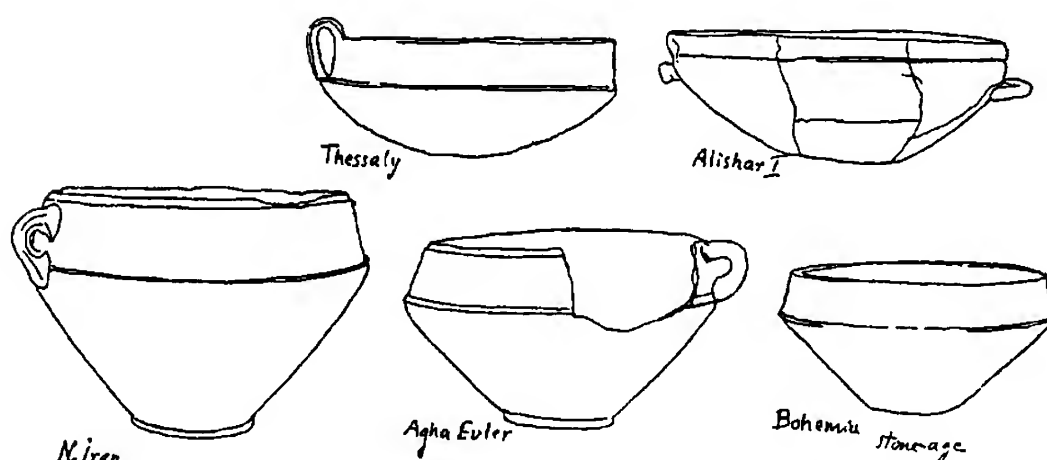
شکل ۱۹۷

بشقاب‌های مسطح که سفالگر تل باکون به آن بی‌علاقه بود در شمال فلات ایران فراوان است. در شکل ۱۹۸، دو نوع بشقاب گود که تقریباً همانندند با یکدیگر مقایسه شده است. یکی از این بشقاب‌ها از مجموعه‌ی شخصی خودم است. از «آغا‌اولر»<sup>۲</sup>، مهم‌ترین نقطه‌ی باستانی تالش، در جنوب غربی دریای خزر به دست آمده و دیگری از بشقاب‌های متعلق به عصر حجر است که از بوهم و تسالی و علیشهر یک

1. Raga

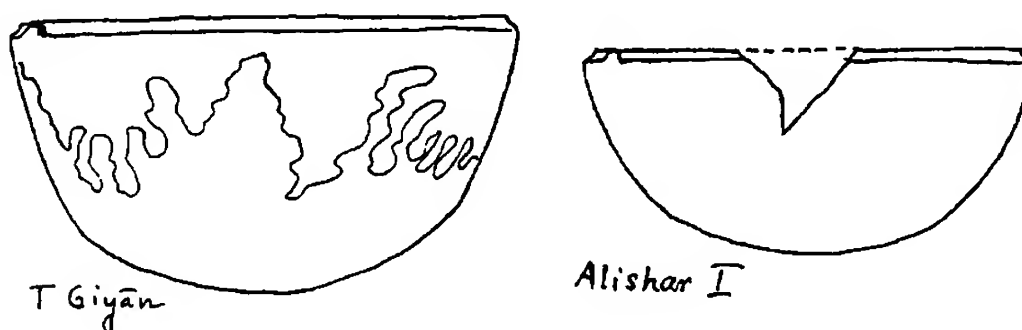
2. Agha-Evler

می‌باشند. به آسانی می‌توان با آوردن نمونه‌های بیش‌تر وجود روابط خاص میان انواع بشقاب را نشان داد. در اینجا فقط می‌خواستم شباهت‌های کلی آنها را متذکر بشوم.



شکل ۱۹۸

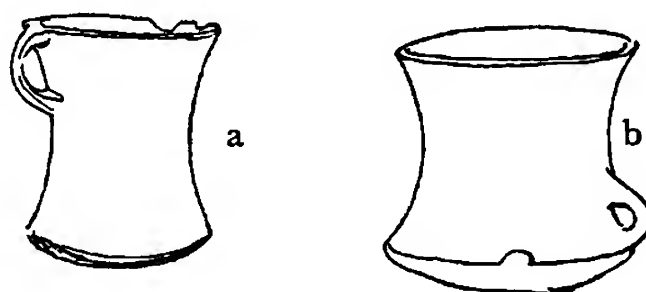
بادیه‌ی بزرگ سرباز و دست‌سازی را از نهادن به دست آوردند که تقریباً مدور است و هیچ‌گونه تزیینی، مگر شیاری بر لبه‌ی آن، وجود ندارد. گاهی بر لبه‌ی آن یک یا دو دسته‌ی کوچک کار گذاشته‌اند. نمونه‌ی همانند آن در چین‌های نخستین علیشهر یک پیدا شد (شکل ۱۹۹). بدنه‌ی هر دو نمونه خاکستری‌رنگ است. در نمونه‌ی ایرانی لکه‌های دوده‌ی خاکستری از لبه‌ی ظرف به پایین سرازیر می‌شود. در نمونه‌ی به‌دست‌آمده از آناتولی، این لکه‌ها وجود ندارد. از این مسئله که بگذریم، به‌سختی می‌توان این دو را از یکدیگر تشخیص داد. در آنوی دو، سفالینه‌های با بدنه‌ی قرمز رنگ و لکه‌های سیاه دود زده فراوان است. همین نوع تزیین بارها بر روی پاره‌یی از سفالینه‌های مصر پیش از فراغنه نیز دیده شده است.



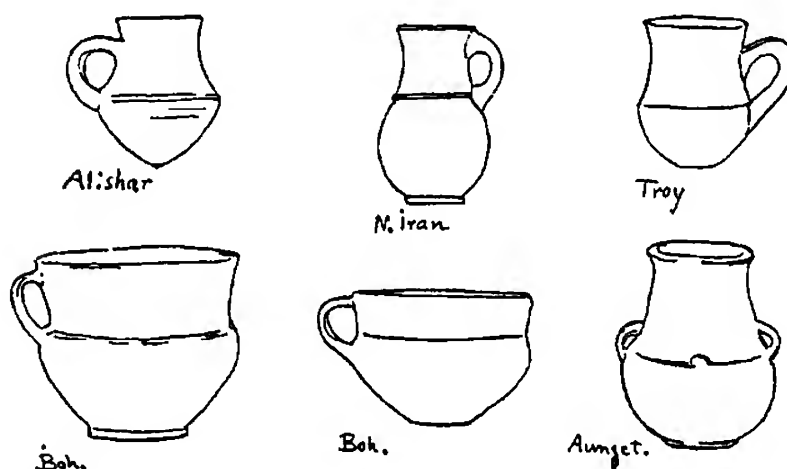
شکل ۱۹۹

پیاله‌ی سیاه‌رنگ و تیره‌یی (شکل ۲۰۰، الف) که صیقل‌یافته و شکل استوانه‌یی مقعر دارد، در مقایسه با

نمونه‌یی که از آغاز عصر مفرغ در «آنجه‌تیتس»<sup>۱</sup>، بوهم<sup>۲</sup> (ب) به دست آمده است، فقط این تفاوت را دارد که در نمونه‌ی ایرانی، دسته‌ی پیاله در بالا و در نمونه‌ی بوهمی، در پایین کار گذاشته شده است. پایین‌تر، به هنگام گفت‌وگو درباره‌ی فلزکاری، خواهیم دید که رابطه با آنجه‌تیتس (مطابق با تروای یک و دو) از این هم بیش‌تر و نزدیک‌تر بوده است. این روابط از آن رو حایز اهمیت است که قاطبه‌ی پژوهشگران اتفاق نظر دارند که فرهنگ آنجه‌تیتس در اصل، از جنوب برخاسته و در اوایل دوره‌ی فلز بی‌آنکه اثری از خود به جا گذارد، پیدا و ناپیدا شده است. (۴۵)



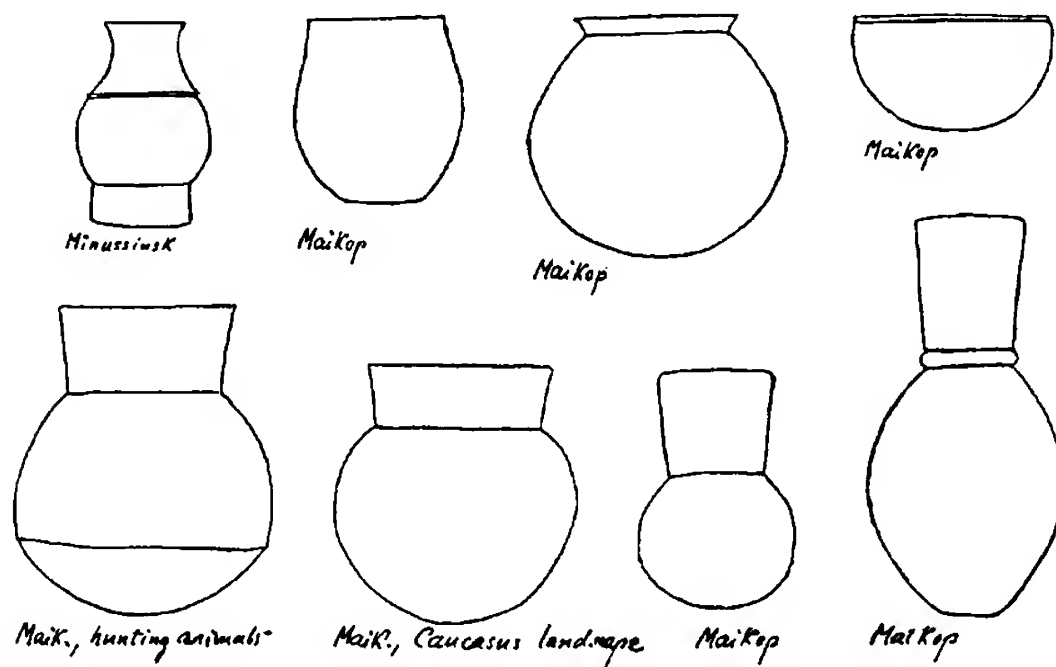
شکل ۲۰۰



شکل ۲۰۱

مجموعه‌ی ظروف سفالی کوچک دسته‌داری را که در شکل ۲۰۱ به نمایش گذاشته شده‌اند، باید با آنچه در لوحه‌های ۲۲ و ۲۳ آورده شده است مقایسه کرد. دو نمونه‌ی پیدا شده در بوهم با سفال‌های ایرانی لوحه‌ی ۲۳ همانندند. سفال آنجه‌تیتس نیز دقیقاً همانند سفال ایرانی، قسمت بالایش مقعر و بخش زیرین آن محدب است. نمونه‌های علیشهر و تروا آن شکلی را دارند که وجه اشتراک سفال آناتولی و سفال ایران است. در شکل ۲۰۲، با خطوط کلی، قواره و ریخت چند ظرف طلای به دست آمده از مایکوپ واقع در قفقاز نشان داده شده است. هیچ‌یک از این اشیاء قدیم‌تر از سده‌ی هشتم پیش از میلاد نیستند. کهن‌ترین یا

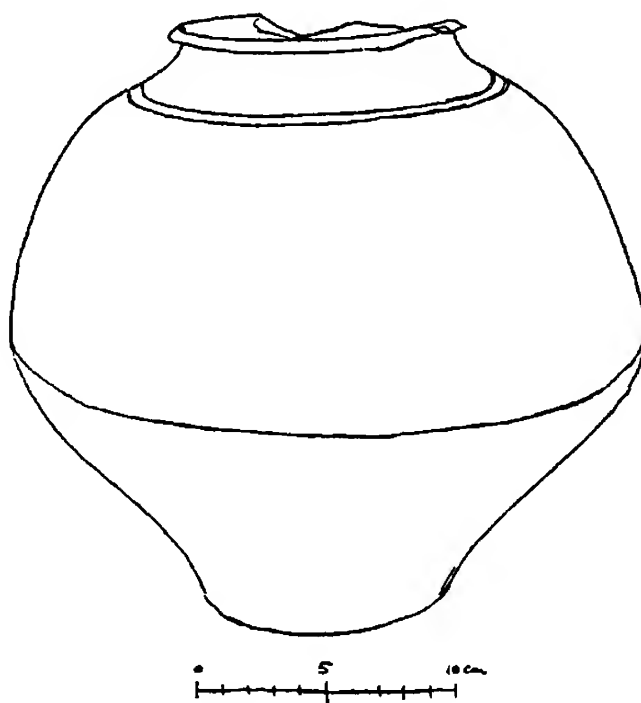
نخستین ظروف فلزی بی که از مس یا مفرغ ساخته شد، شکل و قواری ظروف سفالینی را داشتند که طی قرون گذشته تحول یافته بودند. مدت ها بعد، آن هم به تدریج و پس از آنکه فلز و کاربرد آن در جامعه رواج یافت، ظروف فلزی تناسب داشت شکل های ویژه ای را پیدا کردند که با طبیعت فلز سازگاری و تناسب داشت. پس از این تحول، سفالگری که اکنون از نظر هنری به مقام دوم تنزل کرده بود، به تقلید از شکل های ویژه ظروف فلزی روی آورد. شکل های ظروف به دست آمده از مایکوپ، که با تزیینات باستانی روی آنها هماهنگ اند، به آن دوره ای اوایل پیش از تاریخی تعلق دارد که سفالگری هنوز یک تاز دنیای فرهنگ و هنر بود. قدمت این ظروف را تا به حال بسیار دست کم گرفته اند. این مجموعه از ظروف ها به مراتب بیش تر از ظروف پیدا شده در گنجینه ی «استرآباد» - که در پایین شرح آن خواهد آمد - استحقاق آن را دارد که «سومری» خوانده شود.



شکل ۲۰۲

شکل ویژه سفال آنو یک، که پایین آن انحنا یی مقعر دارد - به نمونه های منقوش در شکل ۱۸۸ نگاه کنید - در شمال ایران تداوم یافت. (مانند شکل ۲۰۳). این نمونه با نمونه ی باستانی پیدا شده در «یاریم تپه» (شکل ۲۰۴) خویشاوندی دارد. در طرف چپ و راست همین شکل، دو ظرف سفالی متأخر با شکل های غیرمتعارف عرضه شده است که از تورنگ تپه و تپه حصار سه به دست آمده اند. به نظر می آید که این دو ظرف از مفرغ سیاه یا فولاد ساخته، بعضاً یا کلاً پرداخت شده اند و نگاره یی خطی بر روی زمینه ی رنگ مرده ی آن ترسیم شده است. باید در فاصله ی هزاره ی سوم و دوم ساخته شده باشند. انحنا ی مقعر بخش پایینی آنها از

مشخصات دیرپایی است که در سفال «کول تپه»<sup>۱</sup> واقع در کاپادوکیه برجسته‌تر و گویاتر می‌شود. از این ویژگی در دیگر نقاط ایران اثری یافت نمی‌شود. این گونه شواهد را باید با دقت جمع‌آوری کرد. در ایام تاریخی اخیر قبایل و طوایف گوناگون ترک‌نژاد از ترکستان مهاجرت کرده و از طریق نواحی شمالی ایران به آسیای صغیر رفته‌اند. از آنچه بعدها رخ داد می‌توان احتمال داد که در دوره‌های دوردست پیش از تاریخ نیز مهاجرت‌هایی از همین قبیل صورت گرفته بوده است. همان‌گونه که تاریخ ایلام نیز تکرار همان اتفاقاتی است که در ایام پیش از تاریخ آن سرزمین روی داده بود.

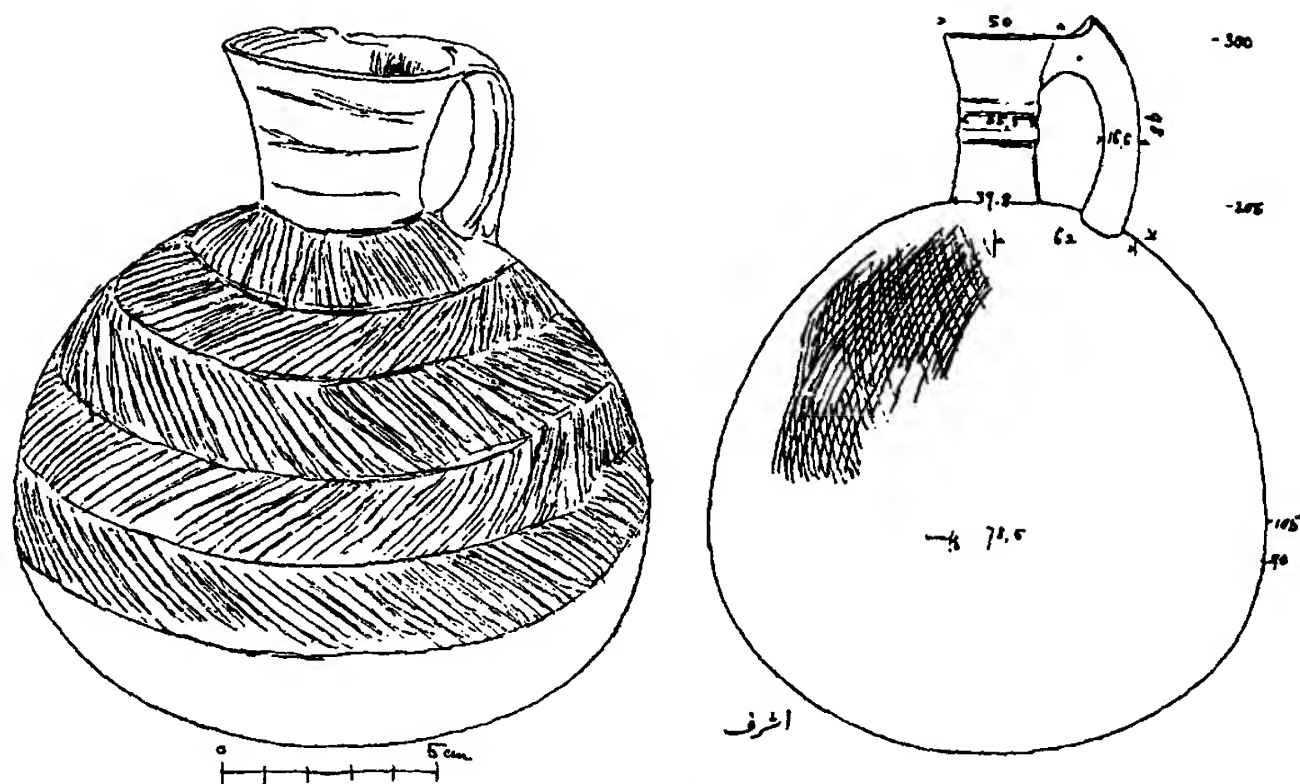


شکل ۲۰۳

تولید این ظروف سیاه و زیبا که با طرح‌های خطی جلاخورده‌ی تزیین شده بود مدت‌های مدید در شمال فلات ایران ادامه یافت. اما هیچ‌گاه نمونه‌هایی از این دست از مرکز و جنوب ایران به دست نیامده است. کوزه‌ی ظریفی از این نوع که از «اشرف» [بهشهر کنونی] مازندران برای موزه‌ی ناصرالدین شاه در تهران مصادره شده بود اینک در کنار ظرف دیگری در مجموعه‌ی شخصی من است (شکل ۲۰۵). در شکل ۲۰۶، نمونه‌ی به‌دست‌آمده از آغا‌ولر تالش نمایش داده می‌شود. در شکل ۲۰۷، انواع تزیینات صیقل‌کاری بر روی دیگر ظروف خاکستری - نقره‌یی - دامغان دیده می‌شود.

یکی دیگر از ویژگی‌های سفالینه‌ی باستانی شمال فلات ایران لوله‌ی آبریز با دهانه‌ی بزرگ است که بر روی کوزه‌ها کار می‌گذاشته‌اند. همین ویژگی را در ظروف متنوع ترکستان، آسیای صغیر، جزایر سیکلاد و کرت نیز شاهد هستیم. در شکل ۲۰۸، دو نمونه‌ی متعلق به دوره‌ی آغازی عصر مس نشان داده می‌شود.

1. kultepe



شکل ۲۰۵



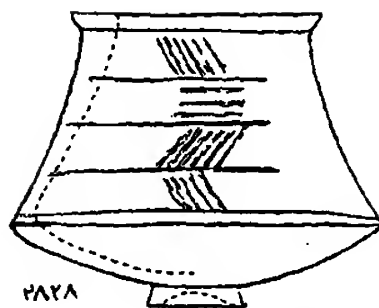
شکل ۲۰۴

آنها را با نمونه‌های پیداشده در شمال ایران مقایسه می‌کنیم که در شکل ۲۰۹ تصویر و در لوحه‌های ۲۲ و ۲۳ نشان داده شده‌اند. نخست ظرف قوری‌مانند سرخ‌رنگ و دسته‌داری است با لوله‌ی آبریز باریک و مستقیم که دهانه‌ی بالایی آن دقیقاً هم‌سطح با دهانه‌ی قوری است؛ دوم قوری‌یی است با همین شکل و همین‌گونه لوله، به دست آمده از چینه‌ی سوم آنو و متعلق به عصر قدیم مس یا به نظر من اوایل عصر مفرغ. نه شکل سفال‌های به دست آمده از تپه حصار دو و نه لوله‌ی آبریز آنها تحول چندانی نیافته است. شکل ظرف‌های لوله‌دار به دست آمده از تپه حصار سه یا شاه‌تپه دو، ب و شاه‌تپه سه بسیار پخته‌تر است.



Agha Buler

شکل ۲۰۶



۲۸۲۸

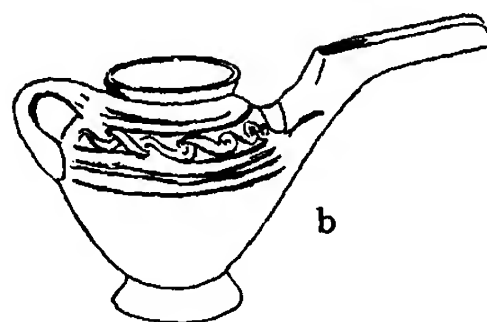
شکل ۲۰۷



۲۸۳۱



a



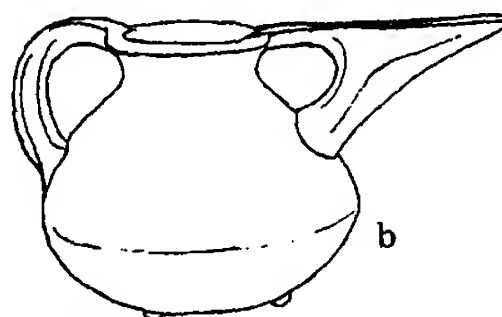
b

شکل ۲۰۸



a

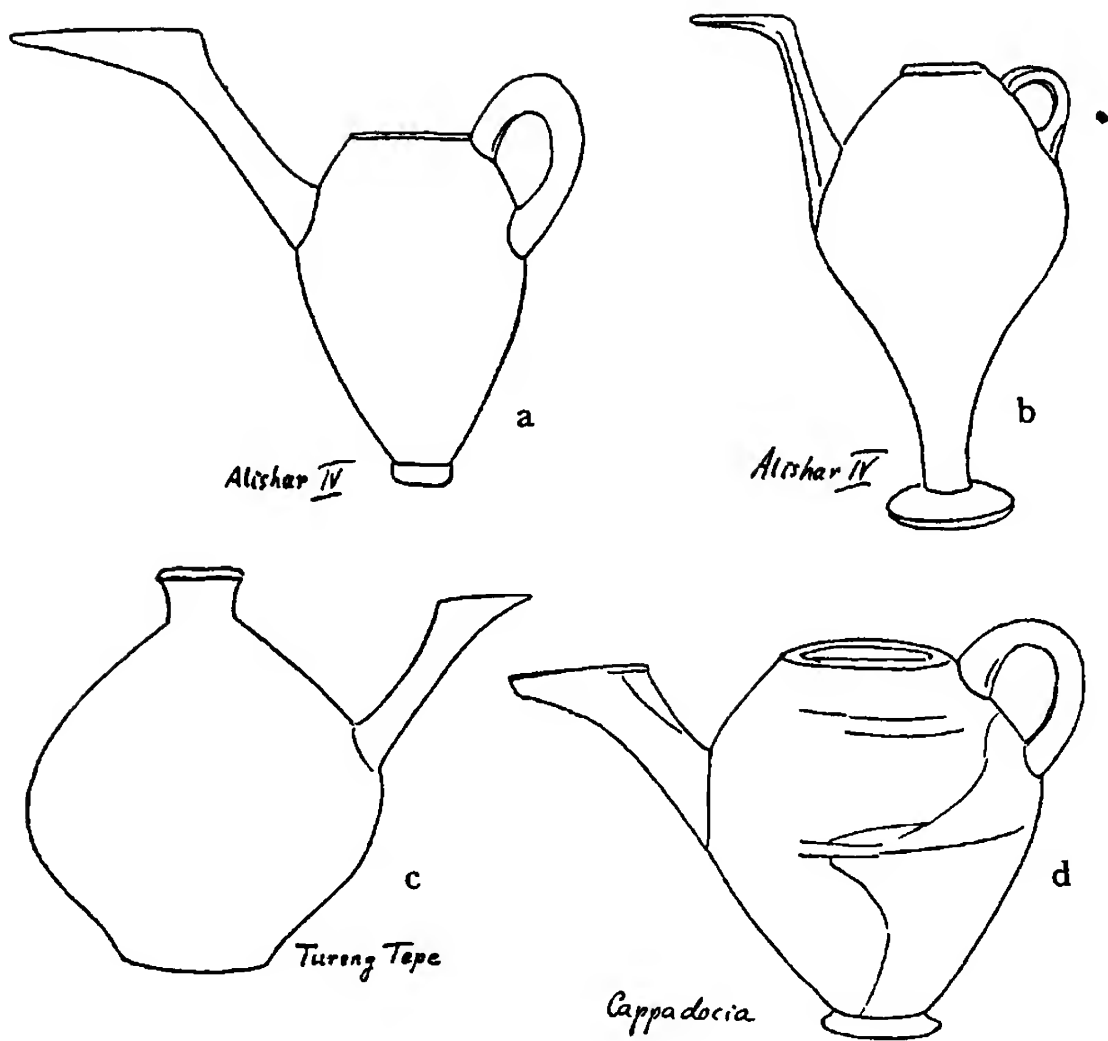
Anau II



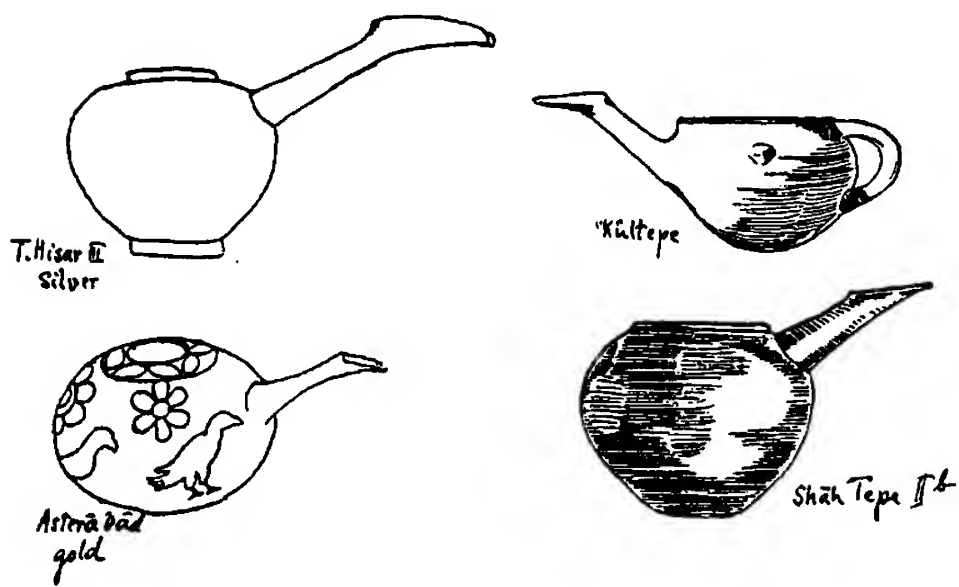
b

N. Iran

شکل ۲۰۹



شکل ۲۱۰



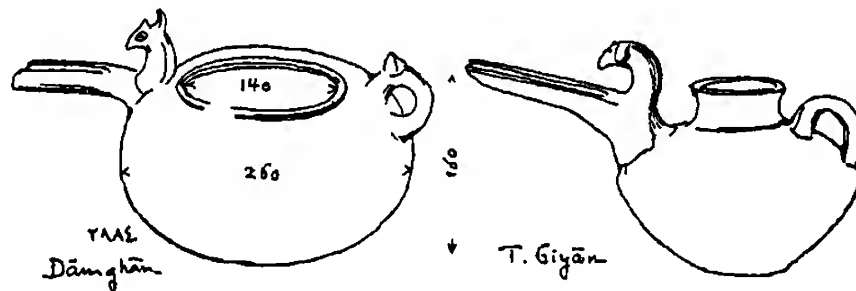
شکل ۲۱۱



سفال لوله‌دار تورنگ‌تپه (استرآباد) و کول‌تپه (کاپادوکیه) و علیشهر چهار (آسیای صغیر) که در شکل ۲۱۰ نمایش داده شده‌اند، سزاوار توجه خاص است. لوله‌ی آبریز این ظروف استوانه‌یی است طویل بر عریض‌ترین قسمت بدنه‌ی ظرف و در مسیر انحنای پایین آن. دهانه‌ی لوله‌ها به فک پایین مرغ سقا شباهت دارد. سفالینه‌های شکل ۲۱۱، با سفال‌هایی که هم اکنون وصف شد خویشی نزدیک دارند. بدنه‌ی کروی اینها کمی مسطح شده و لوله‌هایشان نیز تفاوتی ندارد مگر این که کمی بالاتر و نزدیک‌تر به لبه‌ی ظرف کار گذاشته شده است. نمونه‌یی که از شاه‌تپه دو، ب به دست آمده مطابق است با نمونه‌های موجود در مجموعه‌ی خودم که از «سار»<sup>۱</sup> و «زون»<sup>۲</sup> نزدیک دماوند و «کوروس»<sup>۳</sup> مجاور راگا پیدا کردم. اینها همه مانند نمونه‌ی کول‌تپه (کاپادوکیه) دسته‌ی گرد کوچکی نیز دارند. سفال کول‌تپه از چینه‌یی به دست آمده است که تاریخ دقیق آن را، براساس اسناد کهنی آشوری، اواخر هزاره‌ی سوم دانسته‌اند. اینها همه سفال لعابدار بودند. دو نمونه‌ی باقیمانده در شکل ۲۱۱، از فلز ساخته شده‌اند. گلدان نقره‌ی پیدا شده در تپه حصار - از چینه‌یی که با کول‌تپه همزمان است - اکنون در موزه‌ی پنسیلوانیا است و به تقلید از مقبره‌ی اصلی، آن را در خاک نیمه مدفون کرده‌اند. این شیء یکی از مهم‌ترین اکتشافات هیأت باستان‌شناسی اعزامی به تپه حصار بود. در این شکل، نمونه‌ی چهارم که از طلا ساخته شده، از روی یک طرح ناقص اولیه بازآفرینی گردیده است. این شیء جزو اشیای گنجینه‌یی بود که نزدیک یکصد سال پیش در استرآباد یافت شد.<sup>(۴۶)</sup> شرح و مشخصات این گنجینه را «راستوف تسف»<sup>۴</sup> زیر عنوان «گنجینه‌ی سومری‌ها در استرآباد» تجدید چاپ کرد. این گنجینه ظاهراً با ظرف نقره‌ی کشف شده در تپه حصار و اشیای سفالی آورده شده در شکل ۲۱۱، همزمان بوده است و هیچ‌گونه ارتباطی با سومر نداشته، بلکه از ساخته‌های هنر بومی محل در دو هزار سال پیش از میلاد است. این دو نمونه ظرف ساخته شده از نقره و طلا مؤید نظرها - که پیش از این مطرح شد - مبنی بر این است که در دوره‌های بسیار کهن، برای ساختن ظروف فلزی از اشکال ظرف‌های سفالی تقلید می‌کرده‌اند. با وجود این، شکل این ظرف‌های فلزی نخستین غیر معمول‌تر از آن است که بتوان آنها را ابداعی شمرد. بنابراین، کل این گروه اشیای متقارن گواه ارزشمندی است که نه تنها بر وجود روابط فرهنگی دلالت دارد، بلکه از حرکت و مهاجرت اقوام و طوایف از ترکستان به آسیای صغیر نیز خبر می‌دهد. مهاجرتی که باید دقیقاً در پایان هزاره‌ی سوم رخ داده باشد.

ظروف سفالین پیدا شده در دامغان و سمنان که کم و بیش به همین شکل‌ها هستند، در ابتدای لوله‌ی آبریز خود، سر کوچک حیوانی را اضافه دارند (شکل ۲۱۲). تولید ظرف‌هایی که به شکل تمام یا قسمتی از بدن یک حیوان‌اند از عصر حجر آغاز شد (نگاه کنید به حیوان کوچک پیدا شده از مجتمع مسکونی تل باکون، در پایین لوحه‌ی ۱۳). سفال دامغان (در شکل ۲۱۲) را نمی‌توان به همان دوره‌ی اخیری که برای

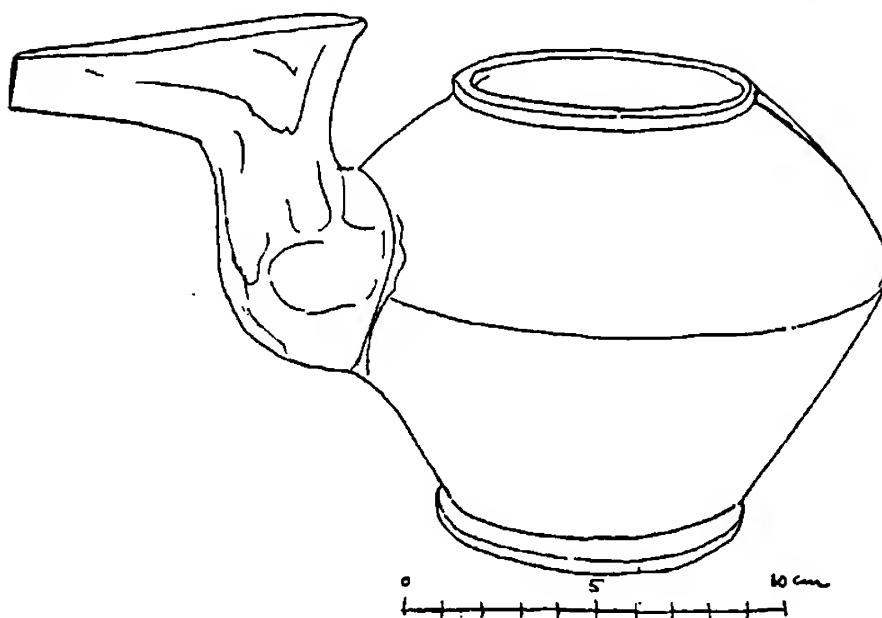
تپه گیان قابل شدم، یعنی پایان دوره ی نهاوند و آغاز دوره ی لرستان، متعلق دانست. نمونه ی واقعی دوره ی لرستان (مربوط به ۱۰۰۰-۱۴۰۰ ق م) از «زنگیان»، دره ی کیج واقع در بشاکرد، مکران به دست آمده است (شکل ۲۱۳). اما آنچه در «دمبه کوه»<sup>۱</sup> نزدیک «گواتر»<sup>۲</sup> (خلیج فارس) پیدا شد بیش تر به قوری هایی شباهت دارد که در شکل ۲۱۱ نمایش داده شد.



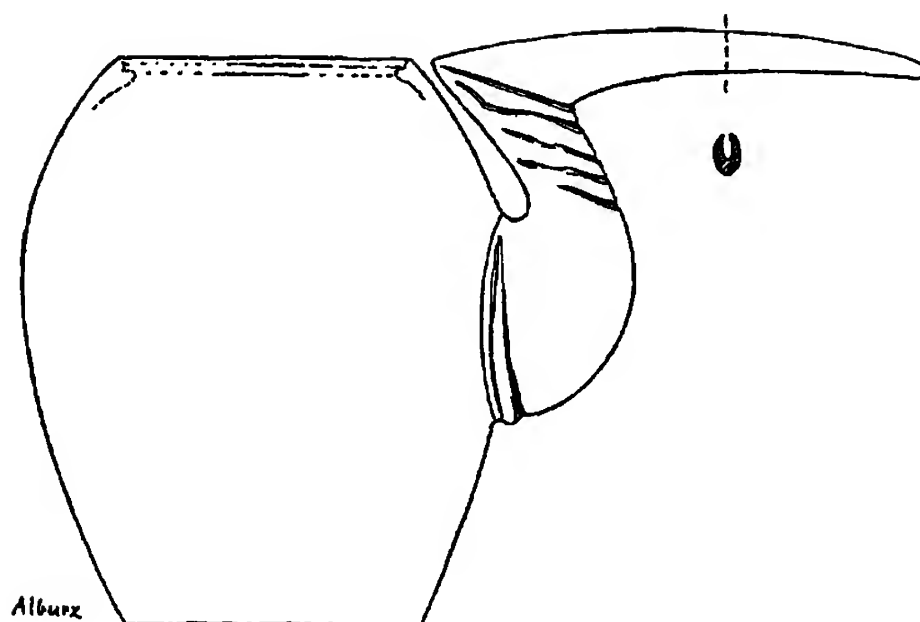
شکل ۲۱۲



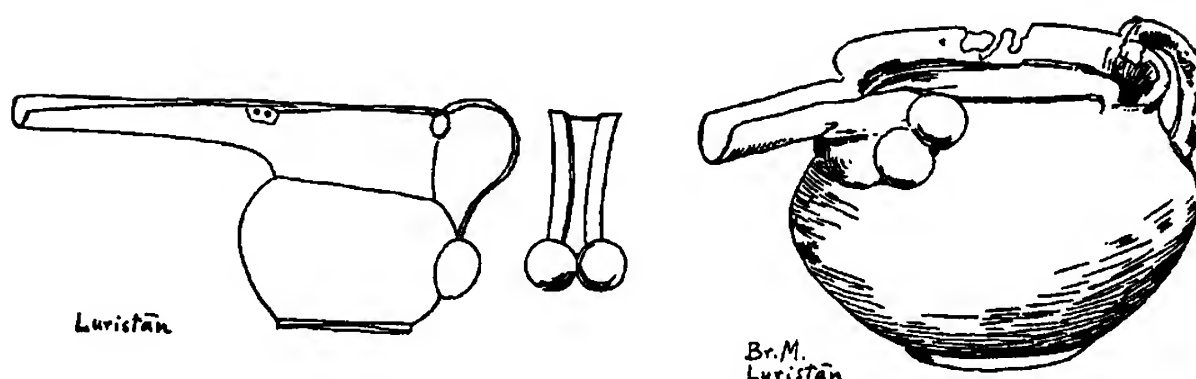
شکل ۲۱۳



شکل ۲۱۴



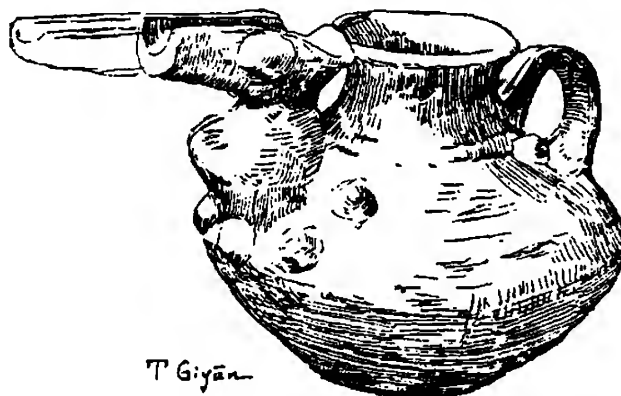
شکل ۲۱۵



شکل ۲۱۶

تحوالی که بعد رخ داد و نمونه‌های آن در ایران فراوان یافت می‌شود، لوله‌یی است که در زیر آن برآمدگی‌یی شبیه به چینه‌دان مرغ گذاشته‌اند. نمونه‌ی آن در شکل ۲۱۴ آورده شده است. ظرف سفالی قرمز رنگی است که گلابه‌ی (لعاب گلی غلیظ) قرمز رنگی هم دارد و از ناحیه‌ی نه‌اوند پیدا شده است. در شکل ۲۱۵ نمونه‌ی دیگری ارائه شده که آن هم قرمز رنگ است، اما گلابه ندارد و از «سار» واقع در کوهستان البرز، از مقبره‌یی باستانی به دست آمد. مقبره متعلق به عصر مفرغ بود. در این مقبره، ظروفی یافت شد همانند سفالینه‌هایی که در شکل ۲۱۱ آمد. لوله‌ی مجوف ظرفی که در شکل ۲۱۵ آمده، چنان باریک و تنگ است که امکان استفاده از آن را بسیار محدود می‌کرده است. بعدها ساختن این شکل ظرف با سفال منسوخ شد، ولی ساختن انواع فلزی آن دوام آورد. انواع فلزی آن که نخست در لرستان و سپس از مقابر اخیر نه‌اوند پیدا شد، ناودانک یا لوله‌ی آبریزی دارند که در شکل ۲۱۶ دیده می‌شود. این لوله یا ناودانک هنوز مستقیم و جداگانه ساخته و با دو پرچ به بدنه‌ی ظرف وصل می‌شده است. در لوحه‌ی ۲۵، نمونه‌یی از ظرف فلزی

لوله سر خود، که در نتیجه‌ی این تحول پیدا شده بود، به نمایش گذاشته شده است. در چینه‌ی لرستان تپه گیان و خود لرستان، سفالینه‌هایی یافت شد که تقلید موبه‌موی این نمونه ظرف‌های فلزی است. همان‌گونه که در شکل ۲۱۷ مشاهده می‌شود، سفالگر حتی پرچ‌های روی ظرف فلزی را نیز تقلید کرده است. سرانجام، این لوله‌یی که برجستگی چینه‌دان مانند دارد یکی از شکل‌های رایج سفال عجیب و غریب تپه‌ی سیلک نزدیک کاشان می‌شود (شکل ۲۱۸). تزئیناتی که بر روی این سفال نقاشی می‌شد به‌ویژه طرح‌های هندسی اطراف شیر، یا لوله‌ی ظرف، آشکارا از فلزکاری لرستان اشتقاق یافته است. سفال تپه‌سیلک هیچ‌گونه توجیهی ندارد مگر اینکه آن را ادامه‌ی سنت سفالگری نهند - لرستان، یا آخرین مرحله‌ی سفال نقاشی‌شده‌ی ایران بشماریم. یکی از واقعیت‌های پنهان تاریخ ایران این است که با تصرف غرب ایران به دست قبایل آریایی، پس از سده‌ی دهم پیش از میلاد، تولید سفالینه‌ی منقوش به پایان می‌رسد و این هنر از بین می‌رود. در تمام دوره‌ی مادها و هخامنشیان، نه در اکباتان و نه در پاسارگاد و تخت جمشید هیچ سفال منقوشی یافت نمی‌شود. از اینجا می‌توان تاریخ پایانی فرهنگ لرستان را تخمین زد. در حدود ۹۰۰ ق م، مرحله‌ی نهایی سیلک - کاشان دوره‌ی آریایی را از دوره‌ی فرهنگ لرستان جدا می‌سازد. بنابراین، تاریخ افول و خاموشی فرهنگ لرستان را باید در حدود ۱۰۰۰ ق م دانست که با تاریخ‌های به‌دست‌آمده از کتیبه‌های میخی مطابقت دارد. تاریخ‌هایی که بر روی جنگ‌افزارهای آن زمان آمده همه به چهاردهمین سلسله‌ی بابلی (یعنی ایسین دو) مربوط است. آخرین کتیبه‌ی شناخته‌شده، که بر روی جام استوانه‌یی موجود در مجموعه‌ی بانو «آدا اسمال مور»<sup>۱</sup> حکاکی شده، حاوی اسم «نبو موکین اپلی»<sup>۲</sup> است که در ثلث اول سده‌ی دهم می‌زیسته است.



شکل ۲۱۷

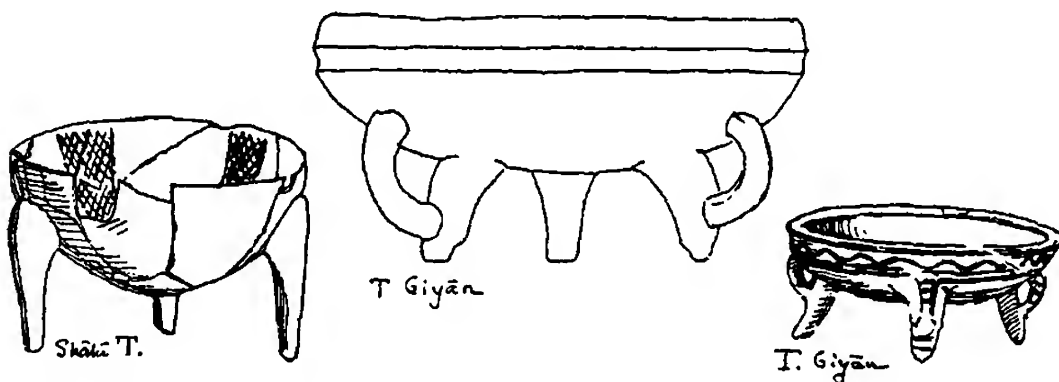
1. Ada Small Moore

2. Nabū Mukin Apli



شکل ۲۱۸

بشقاب سفالی خاکستری رنگ به دست آمده از نهاوند (لوحه‌ی ۲۳) بر سه پایه‌ی‌ی مانند پاهای گاو سوار است. قطعه‌ی هلالی شکل که پاها را به زیر ظرف متصل می‌کند یادآور دم گاو است. همین نمونه با نقشی ساده از چینه‌ی سوم تپه گیان، یعنی اوایل دوره‌ی سلسله‌ها به دست آمده است (شکل ۲۱۹). در سفال اوایل دوره‌ی فراعنه‌ی مصر نیز شکل پای گاو را فراوان به کار می‌بردند. ظرف سه پایه‌ی سفالی با رنگ سیاه تیره از شمال ایران پایه‌های صاف و بلندتری دارد. این شکل را در سفال خاکستری ناحیه‌ی البرز به وفور می‌بینیم، با این تفاوت که پایه‌ها به شکل طبیعی پای گاوند. نمونه‌ی‌ی که در شکل ۲۱۹ آمده و در شاهی تومپ مکران پیدا شده است به همین نوع تعلق دارد. ظرف‌های سفالین بزرگ‌تر و پرکارتر شاید نوعی میز سه پایه برای گذاردن نذورات یا قربانی‌ها بوده است. در سومری، این گونه اشیاء را بششور<sup>۱</sup> (در آشوری پش‌شورو<sup>۲</sup>) می‌خواندند.



شکل ۲۱۹

1. banshur

2. Pashshūru



شکل ۲۲۰

نوع دیگری که فراوان پیدا می شود بشقاب مسطحی است که بر روی پایهی مخروطی شکل مشبک نصب شده است (لوحة ی ۲۴). در شکل ۱۶۷، نمونه‌ی مشابهی ملاحظه می شود که به دورهی اخیر فرهنگ نوسنگی «ینگ شائو»<sup>۱</sup> متعلق بود. نمونه‌ی نوسنگی همین گونه سفال که به سامرا تعلق دارد در شکل ۲۲۰ تصویر شده است. و در شکل ۲۲۱، نمونه‌هایی از بوهم و «لوزیتس»<sup>۲</sup> در مغرب و از ژاپن در مشرق عرضه کرده‌ایم. در شکل ۲۲۲، نمونه‌ی مصری ساخته از مس که از دورهی سلسله‌ی ششم فراعنه باقی مانده است همراه با علامت «اجاق»<sup>۳</sup> به خط میخی نشان داده می شود. اسم این نوع ظرف سفالی به آشوری «کی نونو»<sup>۴</sup> است.

لازم به یادآوری نیست که اجاق در همه جا، از شرق دور گرفته تا اقصی نقاط مغرب، شناخته و دیده شده است. اما به عکس، آنچه در لوحة ی ۲۴ تصویر شده یکتا و ناشناخته است. این نمونه از جمله سفال سیاه دست ساز شمال ایران و قابل قیاس با اشیای سفالی مشهور تروا (شکل ۲۲۳) است. تصور می کنم ظرفی که در این لوحه به گلدان شباهت دارد و معمولاً خاکستر مردگان را در آن جای می دهند، با سنگ قبرهای اطراف «خیاو» آذربایجان<sup>(۴۷)</sup> مربوط بوده است (شکل ۲۲۴).

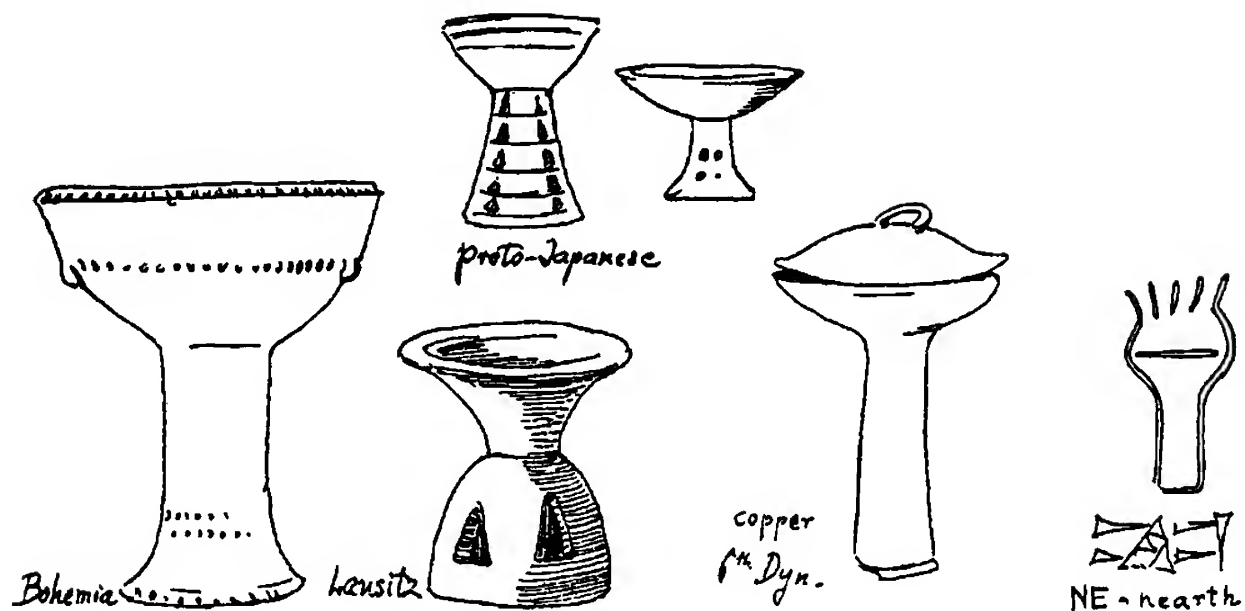
نمکدان پیدا شده در تپه گیان (لوحة ی ۲۴) چندان کمیاب نیست. نمونه‌های دیگر آن را در شاه تپه (استرآباد)، شاهی تومپ (مکران)، تپه سیلک (کاشان) و جهنگر (سند) و لوزیتس یافته‌اند (شکل ۲۲۵). نمکدان‌های مدیترانه‌یی و سوری شهرت دارند. به رغم شکل‌های عجیب و غریب، خود این اشیای سفالی با وجود بی‌زبانی گویای آن هستند که مدت‌های مدید دوام آورده‌اند. این نمونه‌های گوناگون به عصر و زمان واحدی تعلق ندارند.

1. Yang Shao

2. Lausitz

3. NE

4. Kinnūnu

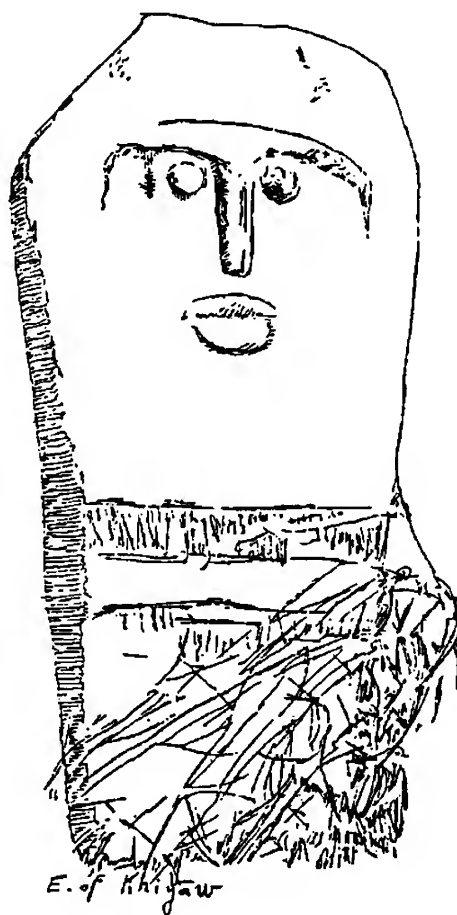


شکل ۲۲۱

شکل ۲۲۲

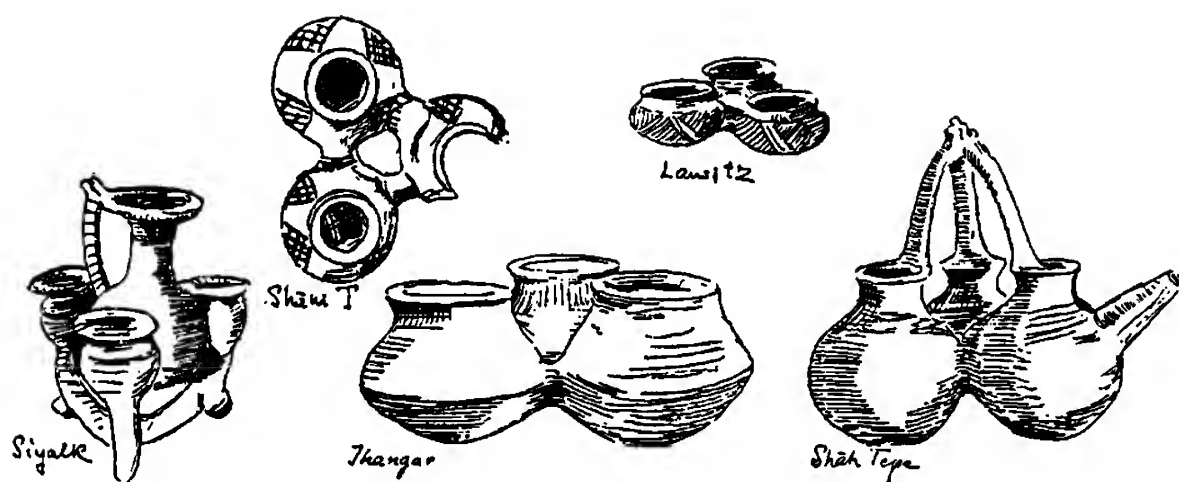


شکل ۲۲۳

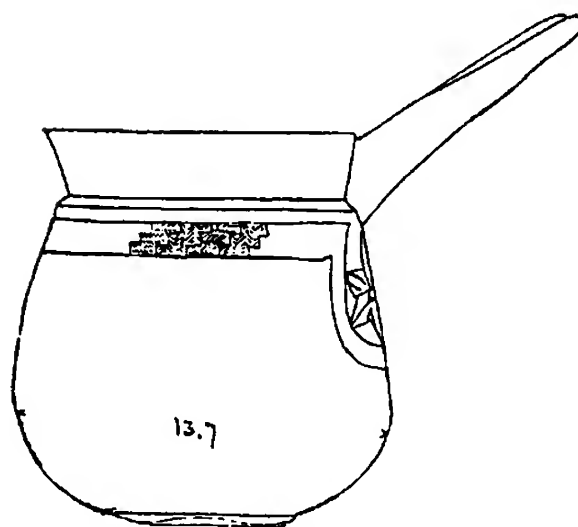


شکل ۲۲۴

در اینجا گفت‌وگو درباره‌ی سفال را پایان می‌دهیم و به مطالعه‌ی فلز می‌پردازیم - نخست ظروف فلزی. کوزه‌ی مسی که لوله‌ی درازی دارد (لوحه‌ی ۲۵) همراه با انبوهی از ظروف سفالین متعلق به پایان دوره‌ی



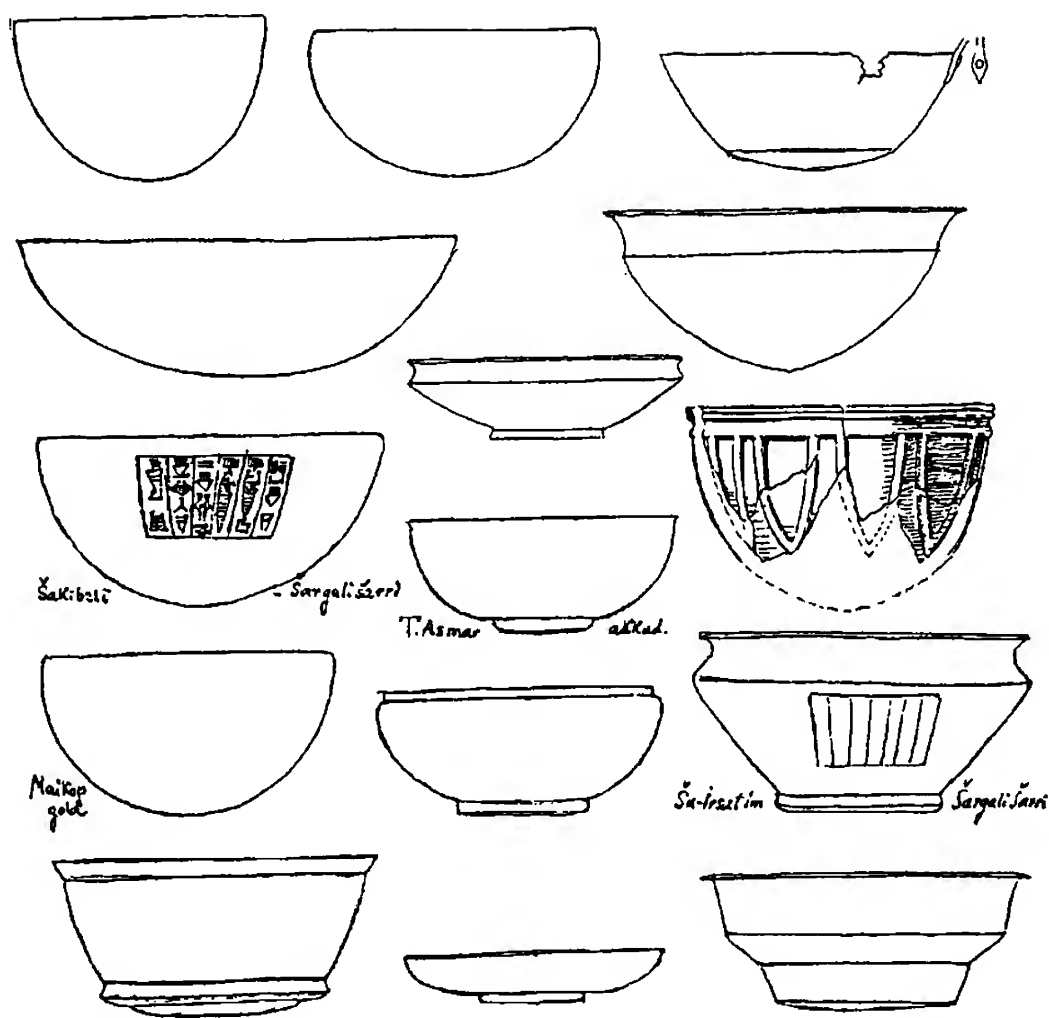
شکل ۲۲۵



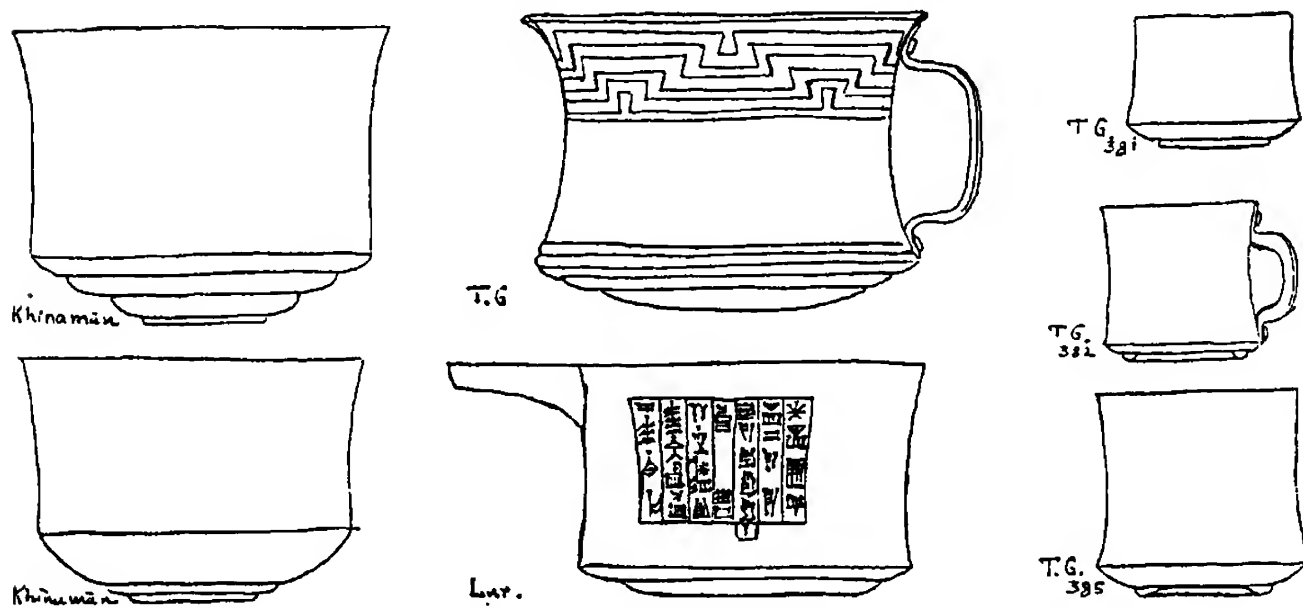
شکل ۲۲۶

شوش دو، در قبری به جا مانده از عصر حجر واقع در «گیلوران» نزدیک خرم آباد یافت شد. کوزه‌یی با همین ریخت و قواره، اما بدون نقش و نگار، از لایه‌ی «اور نانشه»<sup>(۴۸)</sup> در لاگاش پیدا شد. نمونه‌ی دیگری در مجموعه‌ی آقای «توماس جکز» در لندن، با نقش پیچ و تاب موزون متضاد، از ایران به دست آمده است. ظرف مسی دیگری از همان گور، واقع در گیلوران، به دست آمد که لوله‌ی آن رو به بالا و منقوش است. نواری برگرداگرد شانه‌ی ظرف، ستاره‌یی شش‌پرا در زیر لوله‌ی آب محاط می‌کند، زینت‌بخش آن است (شکل ۲۲۶). این ظرف‌ها مخصوص نوشیدنی‌های نذری‌اند. زمان حیات اور نانشه - و نکاتی که به هنگام کاوش ملاحظه شد - امکان اینکه این شیء اندکی قدیم‌تر باشد را منتفی نمی‌سازد.<sup>(۴۹)</sup>



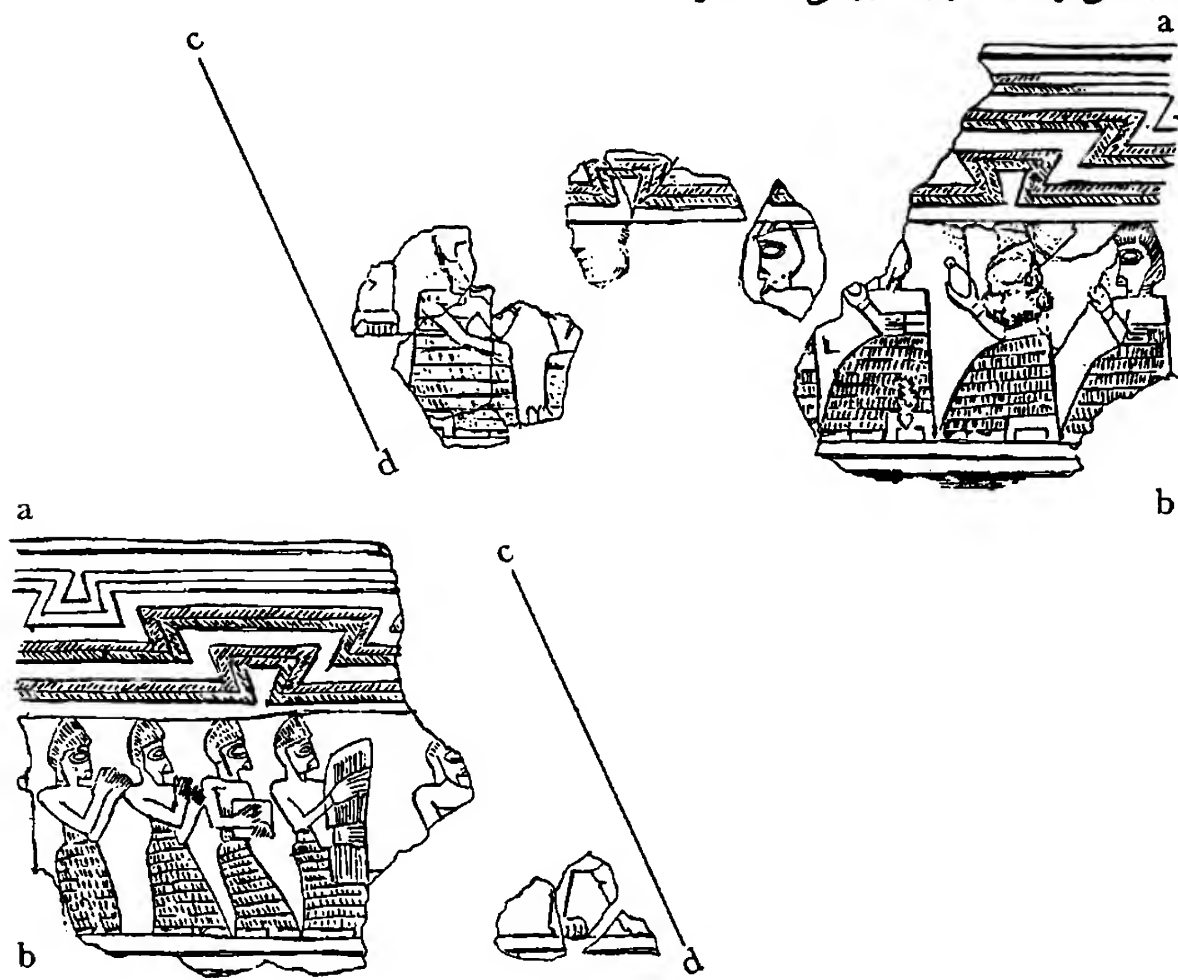


شکل ۲۲۷



شکل ۲۲۸

پانزده پیاله‌ی مسی شکل ۲۲۷ را که به طور دسته‌جمعی در معرض تماشا گذاشته شده‌اند، می‌توان شبیه به عرقچین توصیف کرد. ظرفی که در سمت راست ردیف اول قرار دارد، از نھاوند و از جنس نقره است. دیگری که از لرستان به دست آمده است کتیبه‌ی متعلق به «شکیبلی»<sup>۱</sup> دارد. بر روی ظرفی که در طرف راست ردیف چهارم آمده، نام «شوایرستیم»<sup>۲</sup> نوشته شده است. این هر دو ظرف وقف «شرکلی شری»<sup>۳</sup> ایزد اکد شده‌اند. ظرفی که وقف شوایرستیم شده است یکی از پخته‌ترین شکل‌ها را دارد، و هیچ‌یک از این پیاله‌ها را نمی‌توان متعلق به دوره‌ی جدیدتر دانست.



شکل ۲۲۹

در شکل ۲۲۸، انواع گونه‌گون ظرفی دیگر آورده شده که از آن جمله است کاسه‌های کوتاه استوانه‌یی گاهی با دسته و لوله. یکی از این ظرف‌ها که از لرستان به دست آمد، توسط کاتبی «اینزو مردش»<sup>۴</sup> نام، فرزند «اری انزو»<sup>۵</sup>، نذر ایزد «نین اکال»<sup>۶</sup> شده است. اسم صاحب ظرف مطابق معمول کاسی است و اسم پدرش سومری یا اکدی. زبان نوشته سومری و خط آن به شیوه‌ی کهن است. این ظرف از اوایل دوره‌ی کاسی‌ها، یعنی سده‌ی هفدهم، نمی‌تواند جدیدتر باشد، اما ممکن است قدیمی‌تر باشد. شاید صاحب ظرف شاید

1. Shakibeli

2. Shu Irsatim

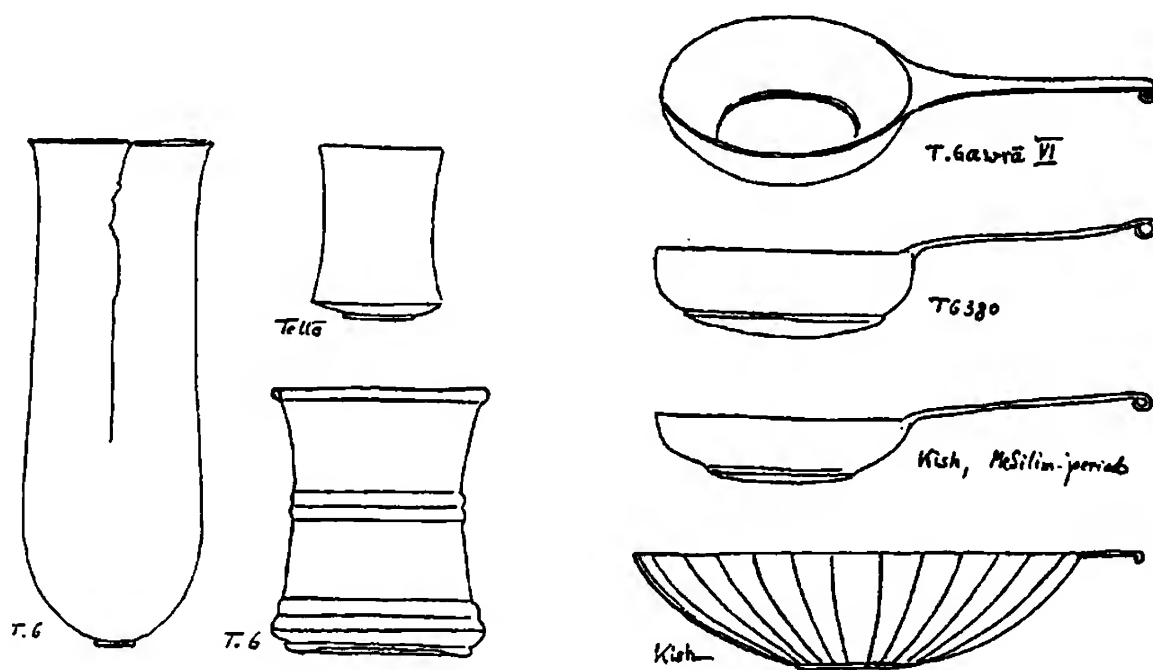
3. Shar Kali Sharri

4. Inzu Maradash

5. Eri Enzu

6. Nin Ekal

در زمانی پیش از اینکه کاسی‌ها بابل را تصرف کنند می‌زیسته است. در همین شکل، بالای ظرفی که وصفش آمد، نمای کلی خط کناره‌ساز ظرفی آورده شده است که بخشی از آن در لوحه‌ی ۲۱ دیده می‌شود. حاشیه‌ی از نوار پهن پلکانی دارد که از نگاره‌های معمول و رایج سامرا است. آنچه در این ظرف استثنایی نامتعارف است صحنه‌ی صورت‌داری به صورت نقش برجسته است (شکل ۲۲۹). موضوع صحنه عبارت است از شیرینی که فقط بخشی از آن باقی مانده و تعدادی خنیاگر در حال انجام رقص آیینی در برابر ایزدانی که نشسته‌اند. بعید نیست این مضمون از رقص‌های آیینی و مذهبی، که بر روی سفال تپه حلف و تپه حصار نقاشی شده، الهام گرفته شده باشد. این شیء نمی‌تواند از زمان پایان سلسله‌ی سوم «اور» کهن‌تر باشد. شاید به اوایل ایام نخستین سلسله‌ی بابل تعلق دارد. چند ظرف به دست آمده از «خنمان»<sup>۱</sup> کرمان، که «سرپرسی سایکس»<sup>۲</sup> آنها را به موزه‌ی بریتانیا هدیه کرد، از نظر شکل مخصوصاً شکل ته آن، به ظرف‌های فلزی تپه‌گیان شباهت دارد. اگر بیش‌تر نمونه‌هایی که ارائه شد از نیاوند و لرستان می‌باشند به این علت نیست که این‌گونه ظروف تنها به آن ناحیه اختصاص داشته است. علت واقعی این است که این نواحی بیش از دیگر نقاط، مورد دستبرد و غارت قاچاقچیان اشیای باستانی و نباشان گورها قرار گرفته‌اند.



شکل ۲۳۰

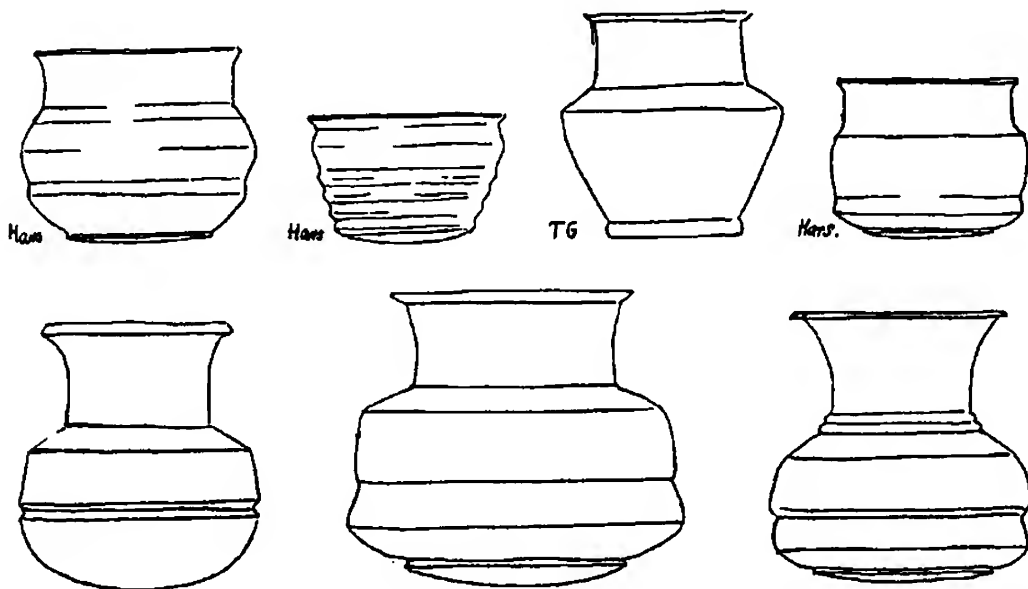
شکل ۲۳۱

از جام‌های استوانه‌ی شکل ۲۳۰، آنکه کوتاه‌تر است و تویزه یا نوار برجسته‌ی افقی دارد مختص نیاوند است. آنکه بلندتر، است هرچند ما از نیاوند به دست آوردیم، اما معمولاً در لرستان یافت می‌شود. نمونه‌ی

1. Khinamān

2. Sir Percy Sykes

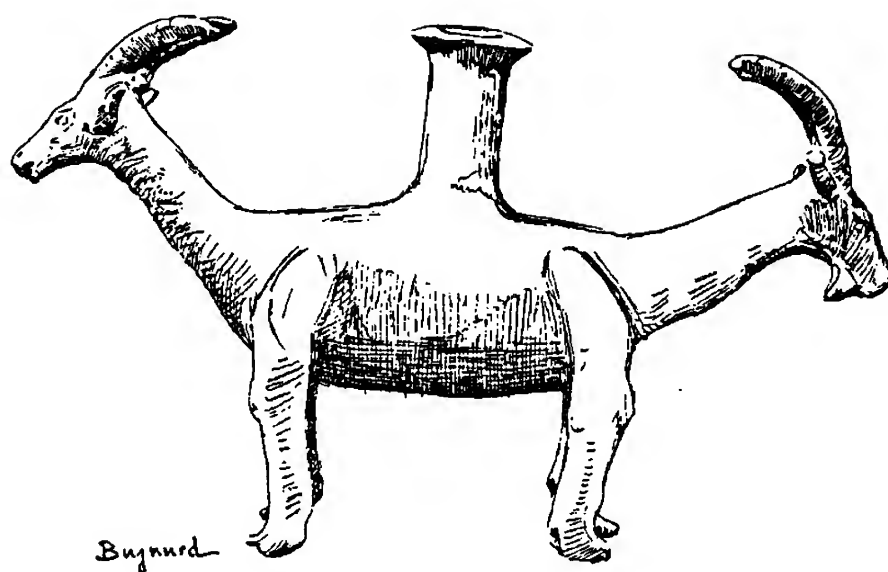
که با مقیاس کوچک تر رسم شده از «تلو»<sup>۱</sup> واقع در سومر است و آن را با این نیت در اینجا آورده‌ایم تا نشان دهیم که این شکل‌های گوناگون ظروف فلزی به فلات ایران اختصاص نداشته است. همچنین ظرف‌های فلزی کاملاً همانند مربوط به سومر و فلات ایران را نیز در شکل ۲۳۱ به نمایش گذاشته‌ایم. نمونه‌ی ماهیتابه‌یی را که دسته‌یی دراز دارد، هم در تپه گیان و هم در تپه گورا و هم در کیش می‌توان یافت. دو نمونه‌ی به دست آمده از کیش (سومر) به دوره‌ی مسیلیم، یعنی آغاز تاریخ، تعلق دارد. شیئی پیدا شده در تپه گورا از چینه‌ی ششم اوایل دوره‌ی سلسله‌ها و اندکی پس از دوره‌ی مسیلیم است. مجموع این اشیاء نظر ما را مبنی بر اینکه هیچ‌یک از این ظرف‌های ساده بعد از تاریخ کتیبه‌ی «شرکلی شری» ساخته نشده‌اند، تأیید می‌کنند. کونتو و گیرشمن نمونه‌های مشابه این ظروف را در چینه‌های سوم و چهارم یافته‌اند. (۵۰) خصوصیات گورهای مورد بحث (۹۲-۱۱۰) و فهرست اشیای به دست آمده از آنها چنین می‌نماید که میان چینه‌های سوم و چهارم مرز مشخص و روشنی وجود ندارد. چینه‌ی سوم ادامه‌ی چینه‌ی چهارم است که با مرحله‌ی اخیر جمدت نصر پایان می‌یابد. چینه‌ی سوم تقریباً با «اوایل دوره‌ی سلسله‌های سومر» (۵۱) انطباق پیدا می‌کند، یعنی میانه‌ی دوره‌ی مسیلیم و زمان شرکلی شری.



شکل ۲۳۲

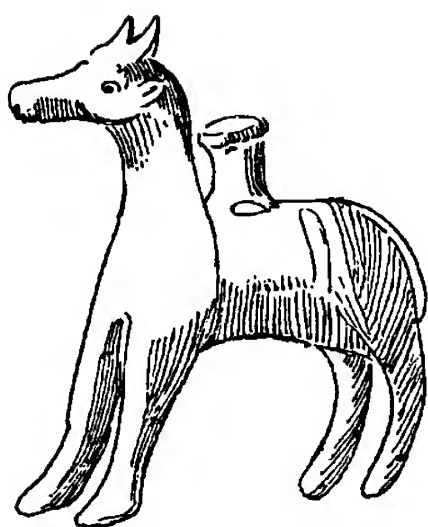
آنچه در شکل ۲۳۲ به نمایش گذاشته شده تکامل یافته‌تر است. یعنی هنرمندی که ظروف فلزی را می‌ساخته دیگر از تقلید کردن شکل‌های ظروف سفالی دست برداشته است. اینک به شیوه‌یی در بیان هنری دست یافته است که با طبیعت و سرشت ماده‌یی که به کار می‌گیرد سازگاری دارد. تقریباً تمام آنچه به دست آمده مفرغ چکش خورده است و به لرستان تعلق دارند. اما این اسم نباید تاریخ ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق م را تداعی کند، یعنی تاریخی که اشیای پرآوازه و معروف به «مفرغ لرستان» به آن تعلق دارد.

1. Tello



Bucina

شکل ۲۲۳



Kultepe

شکل ۲۲۴



Mochlos



Tureng Tepe

شکل ۲۲۵



gold

Kultepe

Novotitskaya

شکل ۲۲۶

در لوحه‌ی ۲۵، گلدان کوچک مفرغی‌بی تصویر شده که از بجنورد خراسان به دست آمده است. این شیء را ریخته‌اند و چکش هم نخورده است. تخم مرغی شکل است. گردنی استوانه‌یی و باریک دارد. سه قوچ جدا از هم بر روی شانه‌ی ظرف کار گذاشته‌اند. بستگی نزدیک دارد با ظرفی که سابقاً در مجموعه‌ی «استورا»<sup>۱</sup> در پاریس بود. می‌گویند این ظرف را نیز از خراسان به دست آورده‌اند (شکل ۲۳۳). در این شیء، بدنه‌ی حیوان - که گردنی همان‌گونه کشیده دارد - ادامه می‌یابد تا به دو بالاتنه‌ی بز تبدیل می‌شود. به لحاظ شباهتش، می‌توان آن را با ظروف سفالینی مقارن دانست که در ایران و آسیای صغیر شبیه حیوانات ساخته می‌شد و نمونه‌ی خوب آن در شکل ۲۳۴، از کول تپه کاپادوکیه به دست آمده است. الواح باستانی آشوری مربوط به حدود ۲۰۰۰ ق م، نیز از همین محل به دست آمده است. در لوحه‌ی ۲۴، ظرف سفالینی عرضه شده که به شکل حیوان است و به شمال سوریه تعلق دارد. این ظرف گوسفندی را نشان می‌دهد که دیگچه‌یی بر پشت خود دارد. سرپوش جعبه‌یی مرمر سفید همراه بود با سوزنی ساخته از استخوان که از تورنگ تپه به دست آمد با گلدان‌هایی ارتباط پیدا می‌کند که به شکل حیوانات ساخته شده‌اند. در شکل ۲۳۵، این سرپوش مرمری را برای مقایسه همراه با سرپوش مشهور دیگری آورده‌ایم که از «مکلوس»<sup>۲</sup>، کرت بوده و متعلق به اوایل دوره‌ی دوم «مینوسی»<sup>۳</sup> قدیم است.

ظروف سفالینی که دسته‌های به شکل حیوانات داشته باشند، کم نیستند. ساخت آنها پیش از هزاره‌ی دوم قبل از میلاد شروع شده است. در لوحه‌ی ۲۴، پیه‌سوزی از گل رس سرخ رنگ که بر پشت سگی (?) گذاشته‌اند دیده می‌شود که از تپه گیان است. در لوحه‌ی ۲۳، ظرف سیاه رنگی از آسیای صغیر دسته‌یی دارد که به شکل گراز است. همین‌گونه ظرف با دسته‌یی شبیه قوچ، از بابلستان، جزو مجموعه‌ی شخصی خود من است. این‌گونه کاربرد حیوانات از مشخصات معمولی اشیای مفرغی است که بعدها در لرستان ساخته شد. برای مثال در شکل ۲۳۶، شیرینی به عنوان دسته و پرندۀیی در لبه‌ی مقابل قرار دارد. در همین شکل، نمونه‌ی به دست آمده از «نووچرکاسک»<sup>۴</sup> سبیری حکایت از این دارد که این اندیشه و ابتکار هنری کهن در مفرغ ساخت قفقاز و سبیری نیز دوام آورده است.

بشقاب صاف و بزرگی که در شکل ۲۳۷ دیده می‌شود و با تزیینات گل و گیاه حکاکی شده است به فرهنگ لرستان - به معنای واقعی کلمه - تعلق دارد. در قیاس با تزیینات مشابه آشوری میانه از «کارتوکولتی نینورتا»<sup>۵</sup> (حدود ۱۲۵۰ ق م)، این بشقاب باید به سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد مربوط باشد. در اینجا قصد ندارم شکل‌های بسیار متنوع بشقاب را مطالعه کنم. آخرین نمونه دو ظرف مخصوص نوشابه‌های نذری است (شکل ۲۳۸). معلوم می‌شود نمونه‌هایی که بعدها در دوره متأخر آشوری و هخامنشیان و سرانجام در

1. Stora

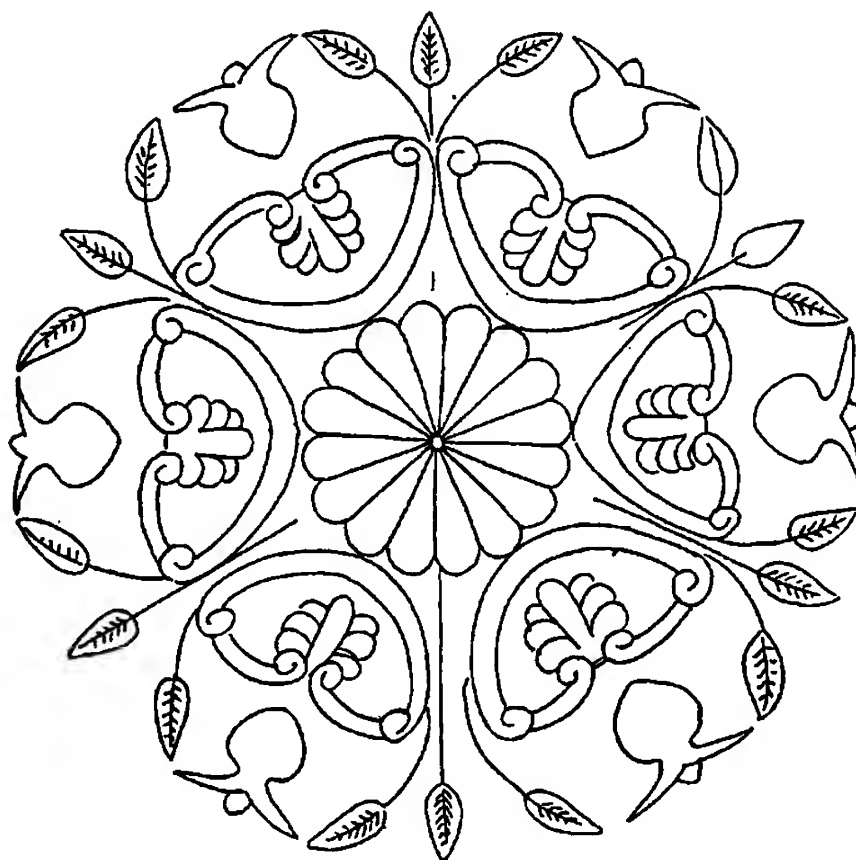
2. Mochlos

3. Minoan

4. Novocherkask

5. Kār Tukulti Ninurta

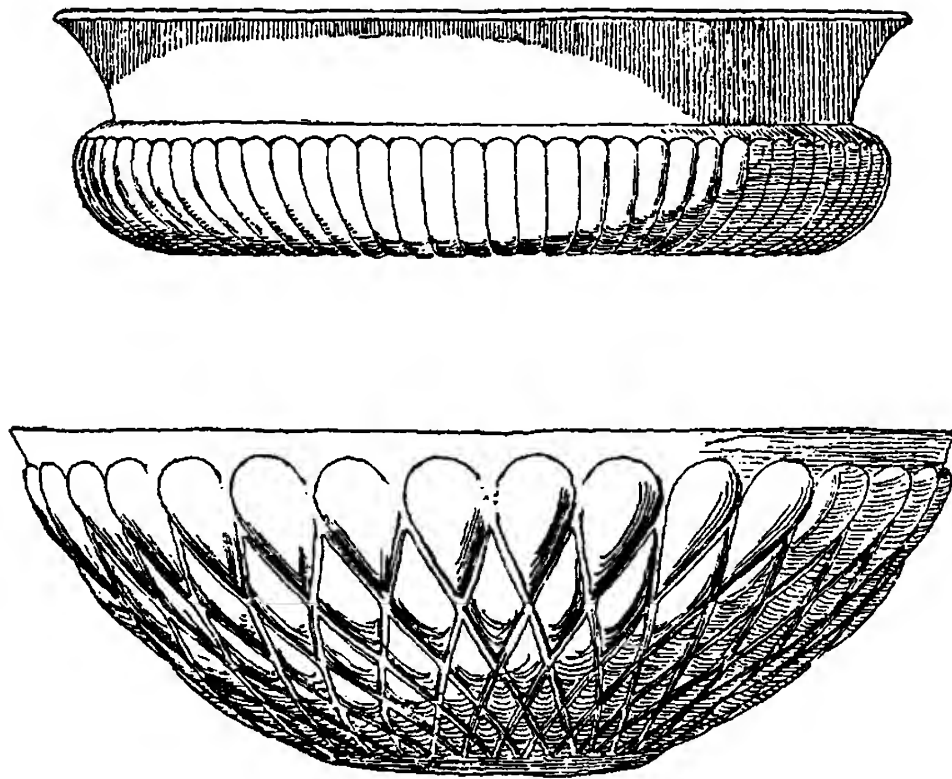
دوران یونانیان رواج داشت، در دوره‌ی آشور میانه آفریده شده و به وجود آمده بوده است.



شکل ۲۳۷

با پیدا شدن فلز، روزگار صلح و آرامش به سر می‌آید. مگر نه اینکه در مجتمع مسکونی تل باکون و دیگر نقاط فارس که به عصر حجر تعلق داشت، تقریباً اثری از جنگ‌افزار دیده نمی‌شود؟ از آن به بعد است که انواع اسلحه به وفور یافت می‌شود. سرگز تنها اسلحه‌ی عصر حجر است که تولید و استعمال آن هیچ‌گاه تا امروز دچار وقفه نشده است. گرزهای بی‌ریخت و قواره‌ی عصر حجر اندک‌اندک تحول یافتند و به صورت گرزهای امروزی با اشکال دقیق و منظم: کروی، بیضوی چرخنده و گلابی‌شکل، در آغاز بی‌لبه و بعدها با لبه‌ی گرداگرد ته آن، درآمدند. (۵۲) در طول قرن‌های متمادی، تنها تفاوت میان انواع چماق این است که آنها

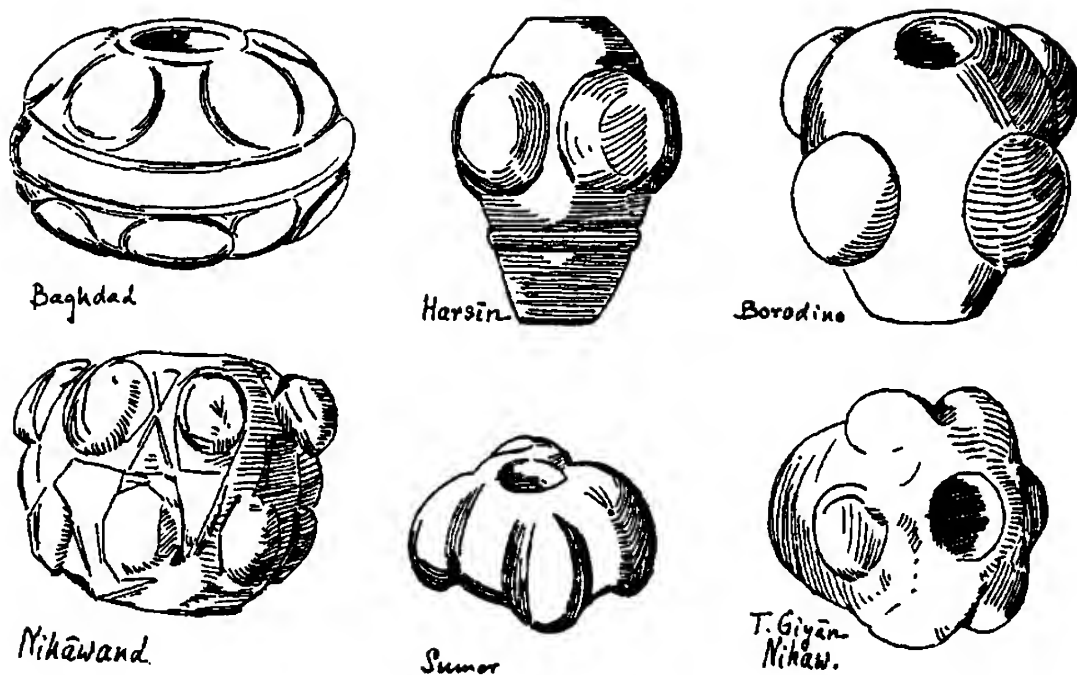
را بیش‌تر یا کم‌تر صیقل زده و پرداخت کرده‌اند. از همان روزگارهای نخستین سلسله‌های سلطنتی سومر تا اواخر دوره‌ی آشوری‌ها، انواع سرگز سنگی یکی از مطلوب‌ترین اشیا برای وقف کردن و هدیه دادن بود. بیش‌تر اوقات بر روی آنها نوشته هم یافت می‌شود. یکی از قدیم‌ترین اشیای سومر سرگز تاریخ‌داری است که به مسیلیم، شاه کیش تعلق دارد و در لاگاش پیدا شد. از لاگاش سرگزهای کهن‌تری نیز پیدا شده که به دوره‌ی اوروک منسوب است. (۵۳) در موزه‌ی بریتانیا، سرگزی واقعاً کمیاب وجود دارد. سرگز بیضوی چرخنده و بدون لبه‌یی که از «تل محمد» نزدیک بغداد به دست آمده است. بر روی آن کتیبه‌یی است از «لسیرب اهل گوتی»<sup>۱</sup> که تاریخ آن بلافاصله بعد از شاهنشاهی اکد است. نمونه‌ی دیگر، سرگز گلابی‌شکل لبه‌داری است متعلق به شلمنصر اول (۱۲۸۰-۱۲۵۰ ق م) شاه آشور. (۵۴)



شکل ۲۳۸

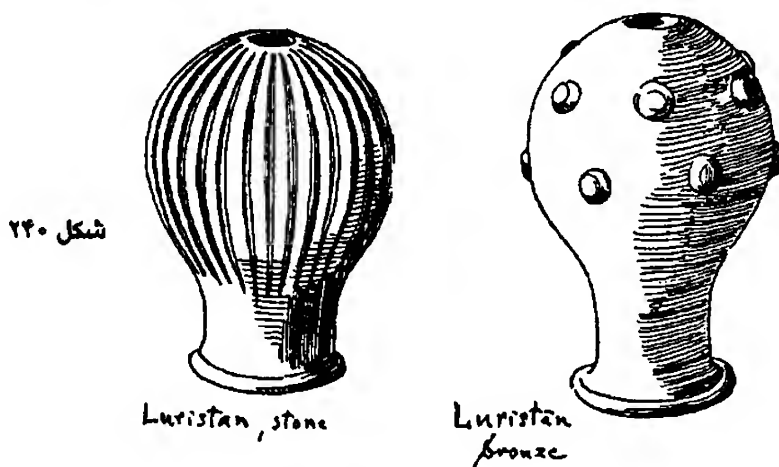
تمام این انواع سرگز و چماق را در ایران نیز می‌توان یافت. در شوش، قدمت آنها به پیش از تاریخ مطلق (۵۵) می‌رسد. نمونه‌هایی از عصر مس و اوایل عصر مفرغ (۵۶) در چینه‌ی سوم آنو و در چینه‌های چهارم و سوم و دوم تپه‌گیان پیدا شده است. نمونه‌های سر چماق بیضوی و گلابی‌شکل - در مجموعه‌ی شخصی خودم - که در لوحه‌ی ۲۶ عرضه شده‌اند از تپه‌گیان‌اند. جنس آنها از سنگ خارای خال‌دار سفید و سنگ حدید است و خوب صیقل داده شده‌اند. آن که گلابی‌شکل است به روزگار نخستین سلسله‌ی بابلی، یا فاصله‌ی سده‌ی نوزدهم تا هفدهم پیش از میلاد تعلق دارد.



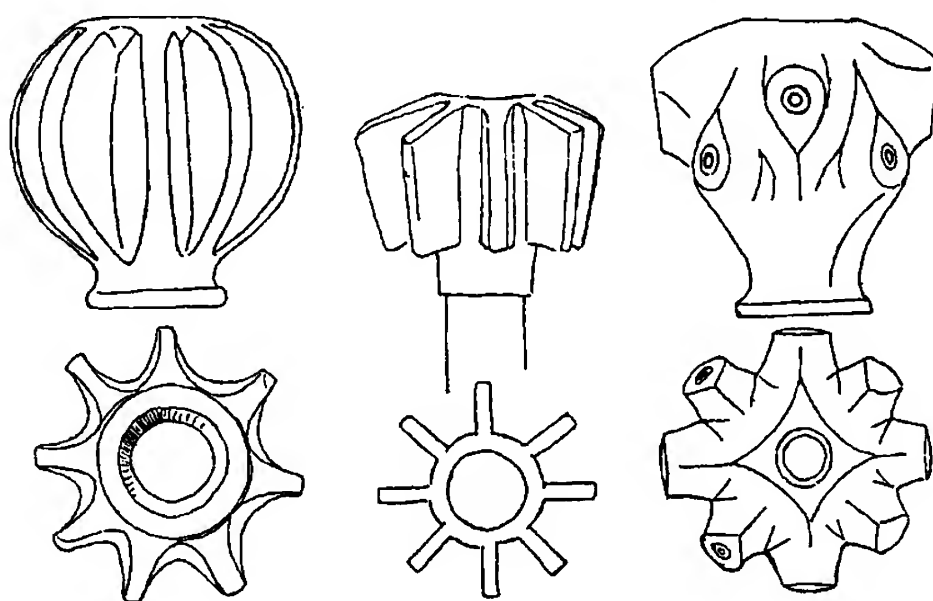


شکل ۲۳۹

یک نوع بسیار کهن بیضوی شکل که برجستگی‌هایی قبه‌مانند دارد (شکل ۲۳۹) از همان روزگار گرز مسیلم به‌جامانده است. این قبه‌ها را، که بر روی قسمت برجسته‌ی سر گرز جا داشتند، گاهی به صورت سر شیر می‌ساختند. در شکل ۲۳۹، سر گرز مربوط به سومر نمونه‌یی است متعلق به دوره‌ی آغازین عصر مس و از سنگ سخت خاکستری رنگ. آن را از تل عقرب، نزدیک بغداد به‌دست آورده‌اند. (۵۷) در همین شکل، سر گرز مربوط به نهاوند از سنگ آهک نرم است و به همین تاریخ تعلق دارد. (۵۸) در شکل ۲۳۹، سر گرز دیگری از بغداد دیده می‌شود که تاریخ آن را نمی‌توان تعیین کرد. جنس آن از مرمر عاج‌رنگ صیقلی شده است. آن که از تپه‌گیان است در بالاترین چینه‌ی لرستان یافت شد (۵۹) و باید به سال‌های ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق م تعلق داشته باشد، اما این حد آخری تاریخ آن است. این‌گونه سنگ‌ها را اغلب دوباره و دوباره به کار می‌برده‌اند. آنچه در شکل ۲۳۹، به «هرسین» لرستان منسوب شده بیضوی کشیده‌یی است تقریباً شبیه سر گرز که در موزه‌ی



تاریخ مسکو نگاهداری می‌شود و از شهر «بورودینو»<sup>۱</sup> به دست آمده است. از همین نمونه سرگز در آغااولر، تالش نیز دیده شده است (← خاطرات هیأت باستان‌شناسان فرانسوی اعزامی به ایران: ج ۸، شکل ۷۲۴). در شکل ۲۴۰، علاوه بر سرگزرداری که از سنگ خاکستری رنگ ساخته شده، نمونه‌یی مفرغی با قبه‌های کوچک - مثل گلمیخ - از لرستان نیز نشان داده شده است. در سمت راست شکل ۲۴۱، سرگز مفرغی قرمز رنگ از نهاوند، دو بخش دارد و هر بخش با چهار برجستگی بزرگ‌تر. در وسط هر یک از این برجستگی‌ها دایره‌ی کوچک چشم‌مانند کار گذاشته‌اند. این نمونه چماق را «دوچلیپایی»<sup>۲</sup> می‌خوانند.<sup>(۶۰)</sup> سرگز سنگی متبلوری با ترکیب و تزیین همانند از بابل<sup>(۶۱)</sup>، کتیبه‌ی مفصلی دارد که می‌گوید: «متعلق به شاه اولابورا ریاش فرزند شاه بورنابوراریاش». تاریخگذاری دقیق این شاه کاسی مورد تردید و مناقشه بوده، اما ظاهراً شاه «اولابوره ریاش» در فاصله‌ی سال‌های ۱۵۳۰-۱۵۱۰ ق م می‌زیسته است و تاریخ این سرگز به دست آمده از تپه گیان باید در همین ایام باشد. سرگز زیبای دیگری از همین نمونه در مجموعه‌ی «جی. اف. ربر»<sup>۳</sup> در شهر لوزان سویس موجود است.<sup>(۶۲)</sup>



شکل ۲۴۱

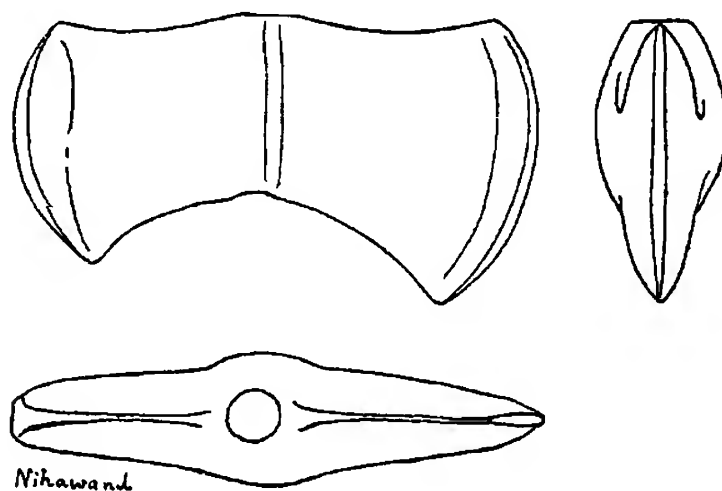
گرز مفرغی پیدا شده از نهاوند، که در سمت چپ شکل ۲۴۱ آورده شده، از نوع گرز خیاباره دار شکل ۲۴۰ منشأ گرفته است. گزری که از لرستان در میان شکل ۲۴۱ نشان داده می‌شود، تقریباً شبیه گرزهای قرون وسطا است. سر آن از مفرغ اما دسته‌اش، که تقریباً یک متر طول دارد، از آهن است و سر و دسته را به یکدیگر جوش داده‌اند. سوراخ‌هایی که برای جا دادن دسته در این سر گرزها ایجاد می‌کرده‌اند آن چنان تنگ‌اند که نمی‌توان پی برد دسته‌های گرز را از چه جنسی می‌ساخته‌اند. به طور قطع، از آهن نبوده، زیرا

1. Borodino

2. masse bi-cruciforme

3. G. F. Reber

کاربرد آن غیر عملی و خلاف عادت بوده است؛ تا پیش از اواخر دوره‌ی لرستان ممکن نبود. در عصر حاضر، عرب‌ها برای دسته‌ی گرز «مقوار» یا خیزران به کار می‌برند. شاید هم پایین ساقه یا ریشه‌ی گیاهی را مصرف می‌کنند که اسم آن از یادم رفته است. باید فرض کرد که در ایام باستان نیز از چنین چیزی برای دسته‌ی گرز استفاده می‌کرده‌اند. در بسیاری از گرزها و تبرهای تپه‌گیان و دوره‌ی اخیر لرستان، پارسنگی مفرغی به شکل لوله در قسمت پایین دسته می‌افزودند که اغلب آن را با نقشی گیس‌بافت تزئین کرده بودند (مقایسه شود با نمونه‌ی موجود در کتاب *A.M.I.* - ج ۱، لوحه‌ی ۵). چنین لوله‌یی، به آن شکلی که در لرستان معمول بوده، از معبد این شوشیناک در شوش<sup>(۶۳)</sup> به دست آمده است. پس این نمونه‌ی به دست آمده از لرستان باید به همان زمان، یعنی سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد تعلق داشته باشد. نمونه‌های دیگر گرز لرستان که در تپه‌حصار ۳ یافت شده است، باید به حدود ۲۰۰۰ ق م تعلق داشته باشد. نمونه‌ی مسی، اما با همین خصوصیات، از چینه‌ی پیش از تاریخ لاگاش به دست آمد.<sup>(۶۴)</sup> این گستره‌ی تاریخی مطابق است با توزیع تاریخگذاری تبرهایی که تیغه‌ی هلالی شکل دارند (پایین شکل ۲۴۷).

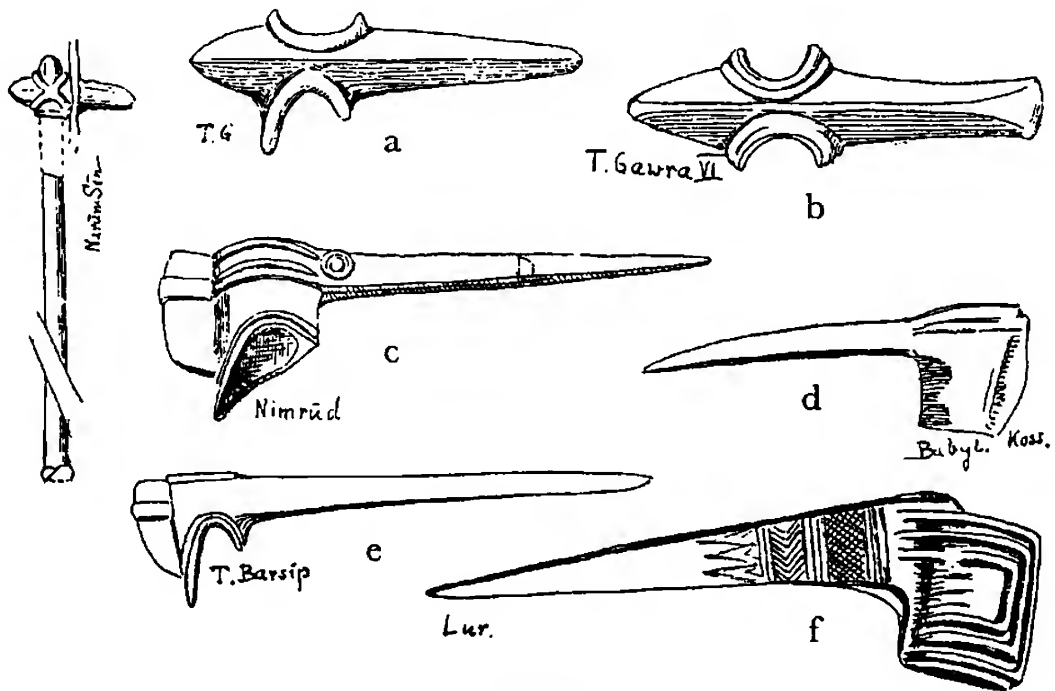


شکل ۲۴۲

در لوحه‌ی ۲۶، جنگ‌افزاری بی‌نظیر و یکتا نشان داده می‌شود. این جنگ‌افزار تبری است دوتیغه از سنگ (مقایسه کنید با شکل ۲۴۲) که از ناحیه‌ی نهاوند به دست آمده است، اما به درستی نمی‌دانم از کدام نقطه. در اروپا تبرهای دو تیغه‌ی را که سوراخ دسته دارند با آنکه بر الگوی نمونه‌ی مسی ساخته شده‌اند، کهن‌ترین تبرهای سنگی می‌دانند. خط کناره‌ساز نمونه‌ی ایرانی این تبر - که به دلیل کمیابی احتمال وارداتی

بودن آن می‌رود - شباهت دارد به «تبر - قایق»<sup>۱</sup> اهای اسکاندیناوی و ژوتلند و فنلاند و یا تبر «هلال گردن»<sup>۲</sup> اوسترگوتلاند. اما تمام انواع تبرهای ته یا پاشنه کوتاه‌تر که به جای تیغه، قسمت کوچک مسطحی دارند، بیش‌تر شبیه چکش‌اند. چکش یافته‌شده از ابوشهرین (اریدو؟) در جنوب اور<sup>(۶۵)</sup> از همین نوع است. همچنین نمونه‌ی ساخته‌شده از عقیق سرخ‌رنگ، که روزگاری به مجموعه‌ی «بورژیاها»<sup>۳</sup> تعلق داشت و اکنون در موزه‌ی تاریخ طبیعی امریکا نگهداری می‌شود، باید از همین گروه شناخته شود.<sup>(۶۶)</sup>

بر روی این اشیای فلزی گوناگون آزمایش‌های شیمیایی بسیار معدودی انجام شده است. بنابراین، با تردید می‌توان گفت که جنس اینها از مس است یا مفرغ. تنوع شکل این‌گونه اشیاء بسیار زیاد است، اما دو گونه که در سومر فراوان و بسیار رایج بوده، در ایران مطلقاً یافت نمی‌شود یا بسیار کمیاب است؛ یکی تیشه‌یی ساده با تنه‌ی افقی و صاف یا درواقع تیغه‌یی است کوتاه و افقی،<sup>(۶۷)</sup> دومی تبری است با تنه‌ی عمودی و تیغه‌یی منحنی و تیزشده.<sup>(۶۸)</sup> آنچه در ایران فراوان دیده می‌شود تبری است با تنه و تیغه‌ی عمودی که طرف نازک آن را تیز می‌کرده‌اند (لوچه‌ی ۲۷، ۳).



شکل ۲۴۳

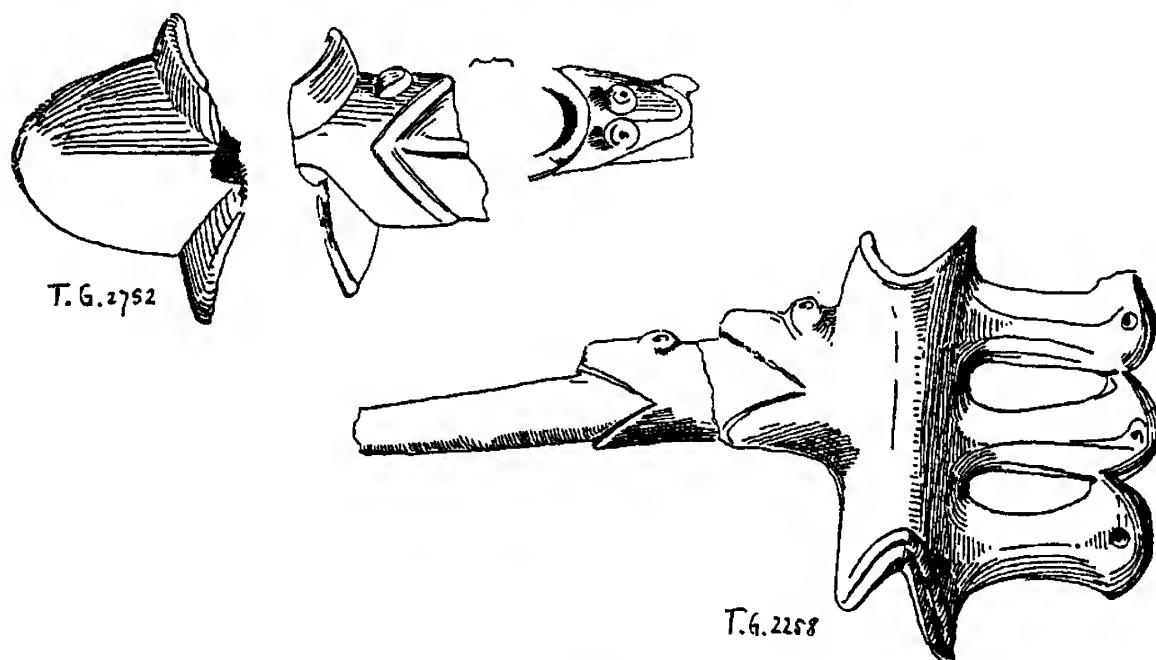
از اینجا به بعد، قصد دارم به خلاف معمول، ساده‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین نمونه‌ها را برای مطالعه و گفت‌وگو انتخاب کنم. تزئینات پیچیده و افراطی، به‌خصوص در مورد مفرغ‌های لرستان، سبب می‌شود شکل و قواره‌ی نمونه‌های گوناگون از نظر پنهان بماند و طبقه‌بندی اشیاء دشوارتر شود. در آرایش و پیرایش اکثریت قریب به اتفاق اشیای مفرغی لرستان چنان زیاده‌روی شده که استفاده‌ی عملی از این اشیاء ناممکن است. این‌گونه اشیاء را «تشریفاتی» یا «آیینی» می‌نامند، اما خود اصطلاح «تشریفاتی» متضمن این است که

1. boat-axe

2. nachengebogene (axe with curved neck)

3. Borgia

انواع معمولی و مورد استفاده‌ی این اشیا نیز همزمان وجود داشته است. مسئله‌ی شگفت‌انگیز این است که نمونه‌های معمولی این اشیا که مورد استفاده‌ی روزمره‌ی مردمان بوده در لرستان پیدا نشده است.



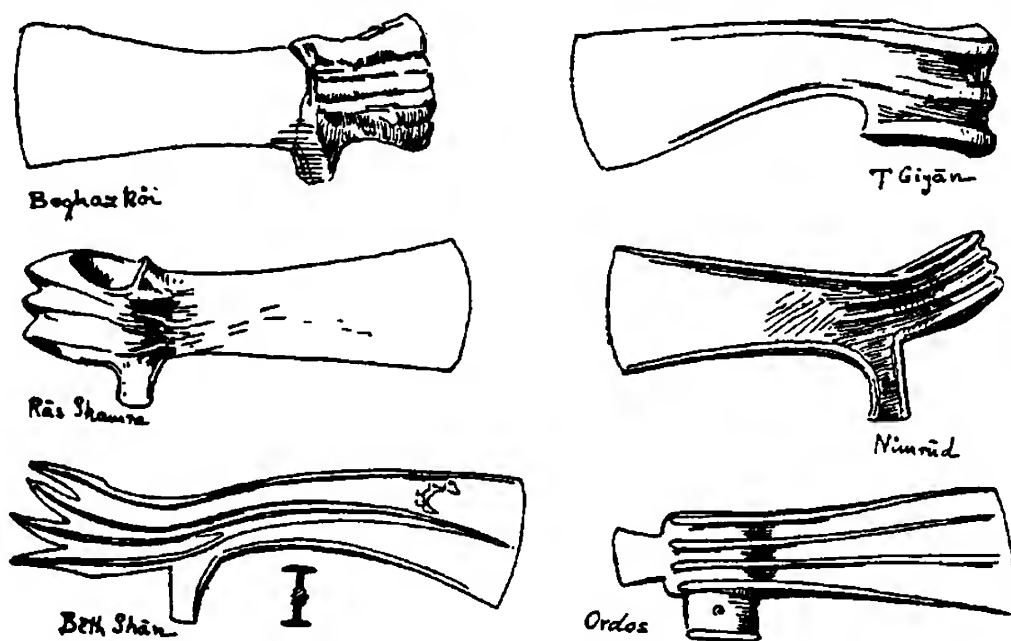
شکل ۲۴۴

یکی از اشیایی که نمونه‌های فراوانی از آن به دست آمده نوعی کلنگ است که سری دراز و پاشنه‌ی کوتاه دارد. مقطع این نوع کلنگ که شکل لوزی و گوشه‌هایی گرد شده دارد در لوحه‌ی ۲۷، ۲ و در شکل ۲۴۳ الف از تپه گیان، به نمایش گذاشته شده است. این جنگ‌افزار را در ستون سنگی مشهور «نارام سین» اکدی، که از شوش به دست آمده و اکنون در موزه‌ی لوور است، در دست شاه نشان داده‌اند. تاریخ این ستون سنگی با تاریخ شیء مشابهی (شکل ۲۴۳ ب) از چینه‌ی ششم تپه گورا مطابقت دارد. کلنگ‌های اوایل دوره‌ی سلسله‌ها که مقطع آنها به شکل دایره یا مربع است، مانند شکل ۲۴۳ (ج، د، ه، و)، جدیدترند. شکل پاشنه‌ی این نوع کلنگ‌ها آشکارا تقلیدی است از آن نمونه تبرهایی که تیغه‌ی آن را با چند دور سیم به دسته‌اش می‌بسته‌اند. نمونه‌ی که در موزه‌ی بریتانیا با شماره‌ی ۱۰۳۳۷۱ نگاهداری می‌شود معلوم نیست از کجا، شاید از نمرود به دست آمده است. نمونه‌ی که در موزه‌ی لوور حفظ می‌شود و از «بارسیپ»<sup>۱</sup> نزدیک فرات علیا در بین‌النهرین پیدا شده از همین نوع است. نمونه‌ی به دست آمده از بابل به چینه‌ی کاسی‌ها در حدود ۱۴۰۰ ق م تعلق دارد. در آخرین نمونه، که از لرستان پیدا شده، تویزه‌ها یا سیم‌های گرداگرد سوراخ دسته، یعنی ضعیف‌ترین قسمت تبر، احتمالاً برای تزئین کردن پاشنه‌ی تبر بوده است. در کلنگ شماره‌ی ۲ در سمت راست لوحه‌ی ۲۷، پاشنه‌ی آن به سه قسمت تقسیم شده است. این شکل تبر را برای نخستین بار بر روی مهری دیدیم که به سارگن تعلق داشت و از خفاجه به دست آمد. یکی از دو تبر

1. Til Barsip

تصویر شده در شکل ۲۴۴ (لوحه‌ی ۲۷، وسط، ۲)، سه انگشت به شکل سر پرنده دارد. هر دو این تبرها مشخصه‌ی عجیب و غریب دارند که بعدها برای مقایسه سودمند خواهد بود. مشخصه‌ی آنها دهان باز حیواناتی است که بخش‌های استوانه‌ی تبر از آن بیرون آمده است. برای این‌گونه تبر اسم «مَفْصَلْ جانوری»<sup>۱</sup> را ابداع کرده‌اند. شکل عجیب و غریب این تبر موضوع بحث شدیدی شده است مبنی بر اینکه تمام نمونه‌های آن، از هر جا که پیدا شده باشند، منشأ مشترکی داشته‌اند، همانند شکل ۳۵۸.

لوله دور سوراخ دسته‌ی تبرهای تصویر شده در شکل ۲۴۵ را تویزه‌ها (رگه‌های برجسته) استحکام بخشیده‌اند. همین تویزه‌ها هستند که گاهی، مانند آخرین نمونه از «بت‌شان»<sup>۲</sup> تبدیل به انگشت می‌شوند. از این نمونه در همه جا فراوان یافت شده است. علاوه بر نمونه‌ی به دست آمده از چینیه‌ی دوم تپه گیان (اواسط هزاره‌ی دوم)، یکی هم از بغازکوی همراه با اثر مهری از «شوپی لولیوما»<sup>۳</sup> پیدا شده است که بنابراین، تاریخ آن باید ۱۴۰۰ ق م باشد. آنچه از «نمرود-کلهو»<sup>۴</sup> به دست آمده است به دوره‌ی شلمنصر اول، در حوالی ۱۲۸۰ ق م تعلق دارد. نمونه‌ی که به تنهایی در رأس شمره - اوگاریت واقع در سواحل سوریه پیدا شد نیز به همین تاریخ منسوب می‌شود. کلنگ بت‌شان از زیر معبد آمنوفیس کشف گردید، که بنابراین، از ۱۴۰۰ ق م قدیم‌تر است.<sup>(۶۹)</sup> هرچند تیغه‌ی آن تویزه دارد، اما به علت درازی انگشت‌ها می‌توان آن را تقلیدی از نمونه‌های لرستان دانست. آنچه از اوردوس مغولستان به دست آمده است بیش‌تر به این نمونه‌ی فلسطینی شباهت دارد تا به دیگر انواع. این رابطه و شباهت ظاهری اشیای مفرغی مغرب آسیا با اشیای مفرغی مشرق آسیا، که در اینجا برای نخستین بار مشاهده می‌شود، اتفاقی یکتا نیست بلکه واقعیتی است که در تأیید آن شواهد برجسته‌ی فراوان خواهیم یافت.



شکل ۲۴۵

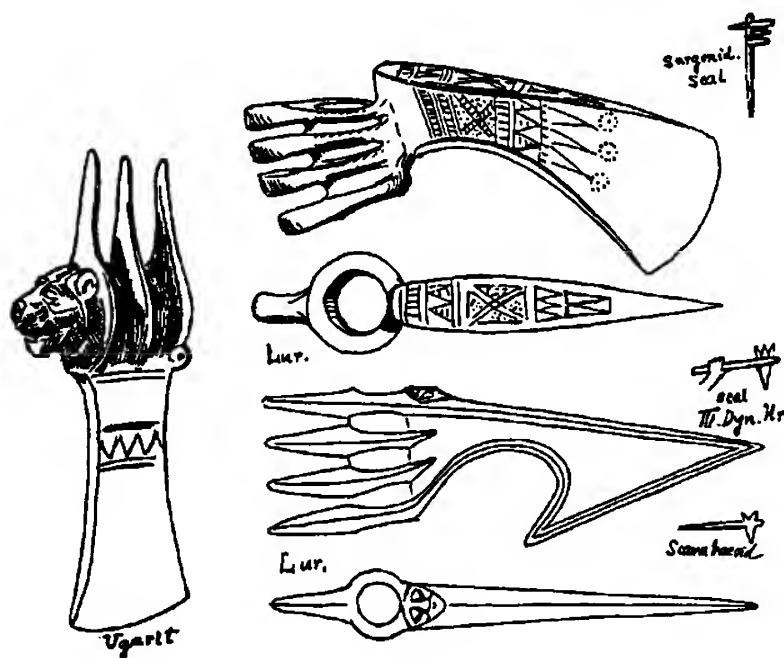
1. zoomorphic juncture

2. Beth Shān

3. Shuppiluliuma

4. Nimrūd-Kalhu

انگشت‌های این تبرها و کلنگ‌ها تحولات افراطی و نامعقول به خود دیدند. همچنان‌که در شکل ۲۴۶ هویدا است، نمونه‌ی تزیین‌شده‌یی که از اوگاریت به دست آمده و از مفرغ ساخته شده است و به آن آب نقره داده‌اند منسوب به سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد است<sup>(۷۰)</sup> و همان مشخصات مفرغ لرستان اخیر را دارد. در همین شکل ۲۴۶، دو نمونه‌ی دیگر نیز از آن ارائه شده است. اینها از جمله نمونه‌های ساده و بی‌پیرایه‌ی لرستان‌اند. تنها در مورد تاریخگذاری مفرغ لرستان (به طور دقیق سال‌های ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق م) می‌توان رابطه‌ی این اشیاء را با نمونه‌های قبلی یا معاصر آنها ناشی از تماس و رفت و آمد طبیعی دانست. تزیینات هندسی حکاکی‌شده بر روی قطعه‌ی دوم شکل ۲۴۶ شباهت بسیار زیاد دارد به تزیینات نقاشی‌شده بر روی سفال تپه سیلک در شکل ۲۱۸. همان‌جا متذکر شدیم که این طرح‌ها اقتباسی است از تزیینات حکاکی‌شده بر روی اشیای مفرغی لرستان.



شکل ۲۴۶

در نوعی دیگر (شکل ۲۴۷)، بدنه‌ی تبر که از اخلاف تبر ساده‌ی دوتیغه‌ی ابتدایی است، تحول یافته و به صورت تیغه‌ی نامتقارن و هلالی شکل درآمده است (لوحه‌ی ۲۷، ۱، وسط). لوله‌ی دور سوراخ دسته‌گاهی با یک برآمدگی و زمانی با انگشتان پاشنه‌ی تبر تقویت شده است. احتمال دارد این نوع تبر با «تبر - چکمه»<sup>۱</sup> ای آسیای شرقی (نه «تبر - قایق»<sup>۲</sup> منطقه‌ی نوردیک<sup>۳</sup>) مربوط باشد. در لرستان از این تبر فراوان است و نمونه‌یی از آن در موزه‌ی ایران باستان وجود دارد، همانند نمونه‌یی که از مجموعه‌ی «این شوشیناک» شوش به دست آمد. در چند مورد مشاهده شد که مجموعه‌ی بازمانده از «این شوشیناک» فقط حد آخری

1. boot-axe

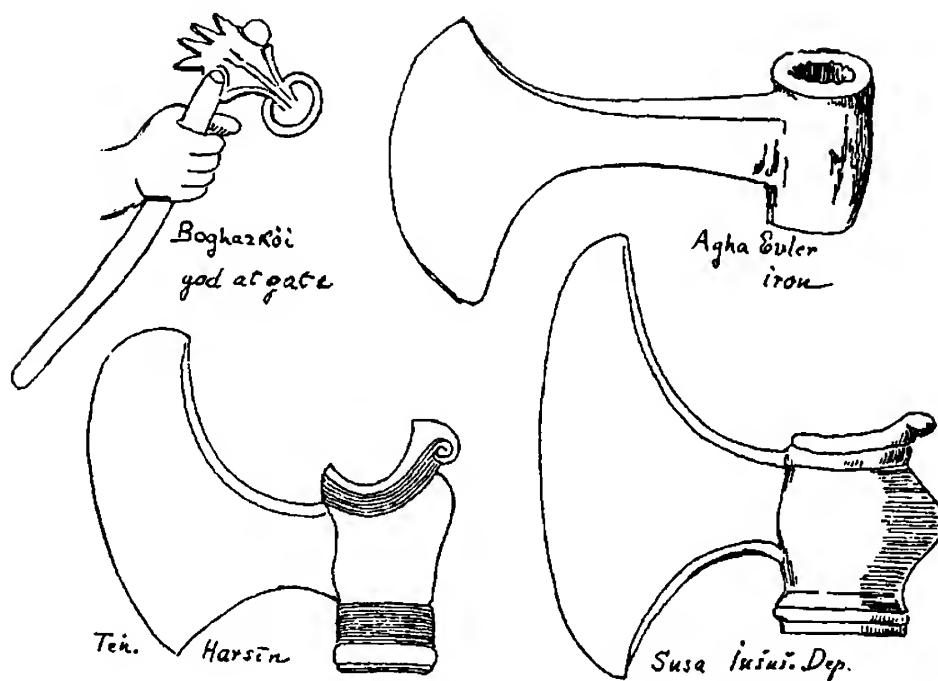
2. boat-axe

3. Nordic

تاریخ‌ها را معین می‌سازد. بر روی نمونه‌ی مشابهی اسم «آده‌پکت»<sup>۱</sup> (یا هوشو) فرمانروای ایلام حکاکی شده است که معاصر «حمورابی»، اوایل سده‌ی نوزدهم پیش از میلاد، بود. بنابراین، نمونه‌ی تبر لرستان باید به مراتب قدیم‌تر از زمان بنیانگذاری معبد این شوشیناک باشد. نمونه‌ی کوچک‌شده‌ی همین نوع تبر را در آغا‌ولر تالش پیدا می‌کنیم. باید متعلق به اوایل عصر آهن، یعنی ۱۰۰۰ ق م باشد. نمونه‌ی کوچک‌تر و اندکی متفاوت همین نوع تبر را در دست ایزدی مشاهده می‌نماییم که بر دروازه‌ی بغازکوی حجاری شده. تاریخ دقیق حصار و باروی بغازکوی و تندیس‌های حجاری‌شده بر دروازه‌ی آن مورد مناقشه و گفت‌وگو است. «هیتی» شناسان عموماً علاقه دارند که تاریخ حجاری این آثار را هر چه ممکن است جدیدتر بدانند. این علاقه‌مندی دو علت دارد: یکی اینکه چنین تمایلی را مقرون به احتیاط می‌دانند و دوم به علت رایج بودن باوری نامحتمل که - همین اواخر نادرستی آن ثابت شد - می‌پنداشتند خط میخی هیروگلیفی پس از آن دوره‌ی ابداع شده که خط میخی خط رسمی بوده است. پایتخت هر سرزمینی همیشه باید استحکامات دفاعی داشته باشد؛ حصار و باروی شهرها قرن‌های قرن دوام می‌آورند و بخش‌هایی از این دیوارها از گزند ایام مصون می‌مانند. این فرضیات آشکارا مطالب آمده در لوحه‌ی BO ۲۷۸۸ تأیید می‌کنند<sup>(۷۱)</sup> که سواد تصدیق‌شده‌ی کتیبه‌ی کهن‌تری است. در لوحه آمده است: «[شهر هاتو] شاش را [هان] تیش استحکام بخشید». «هان‌تیش» جانشین مورسیلی اول بود، شاهی که در حدود ۱۷۵۸ ق م، نخستین سلسله‌ی پادشاهان بابل را برانداخت. اما تندیس‌های بغازکوی چنین قدمتی ندارند. آنها مربوط و به نوعی در تقابل اند با گروه تندیس‌های صخره‌یی: «یازیلی‌کیه»<sup>۲</sup>، «امام‌قلو»<sup>۳</sup>، «گیائورکلسی»<sup>۴</sup>، «افلاطون‌بونار»<sup>۵</sup>، «قرابل»<sup>۶</sup>، «سی‌پیلوس»<sup>۷</sup>، «فراهتین»<sup>۸</sup> و پاره‌یی کتیبه‌های هیروگلیفی و بیش از همه، «نشان‌تاش»<sup>۹</sup> در یازیلی‌کیه و ستونی از سنگ آهکی در بغازکوی. در میان این یادبودها، فقط تاریخ «نشان‌تاش» در «یازیلی‌کیه» معلوم است که اسم «شویی‌لولیوما»، یکی از شاهان هیتی، به‌وضوح بر روی آن خوانده می‌شود؛ ستون سنگ آهکی نیز به شخصی موسوم به «توده‌هالیه»<sup>۱۰</sup>، فرزند «هت‌توسیل»، تعلق دارد. در یازیلی‌کیه اسم دو نفر از خاندان شاهی آمده است، یکی توده‌هالیه و دیگری «مورسی‌الی» یا «مورواتا‌الی»<sup>(۷۲)</sup>. چون دو نفر بوده‌اند که «توده‌هالیه فرزند هت‌توسیل» نامیده شده‌اند؛ بنابراین، ستون سنگ آهکی بغازکوی و تندیس‌های یازیلی‌کیه یا به توده‌هالیه‌ی سوم، پسر هت‌توسیل دوم، تعلق داشته‌اند و یا به توده‌هالیه‌ی چهارم، پسر هت‌توسیل سوم. امروزه پژوهشگران «هیتی» شناس این جفت دوم را ترجیح می‌دهند. اما دسته‌بندی طبیعی این یادبودها به قرار زیر است:

- |               |               |              |                 |                  |
|---------------|---------------|--------------|-----------------|------------------|
| 1. Addapakkat | 2. Yazylyqaya | 3. Imam Qulu | 4. Giaur Kalesi | 5. Iflatun Bunar |
| 6. Qarabel    | 7. Sipyllos   | 8. Ferahetin | 9. Nishan Tash  | 10. Tudhalia     |



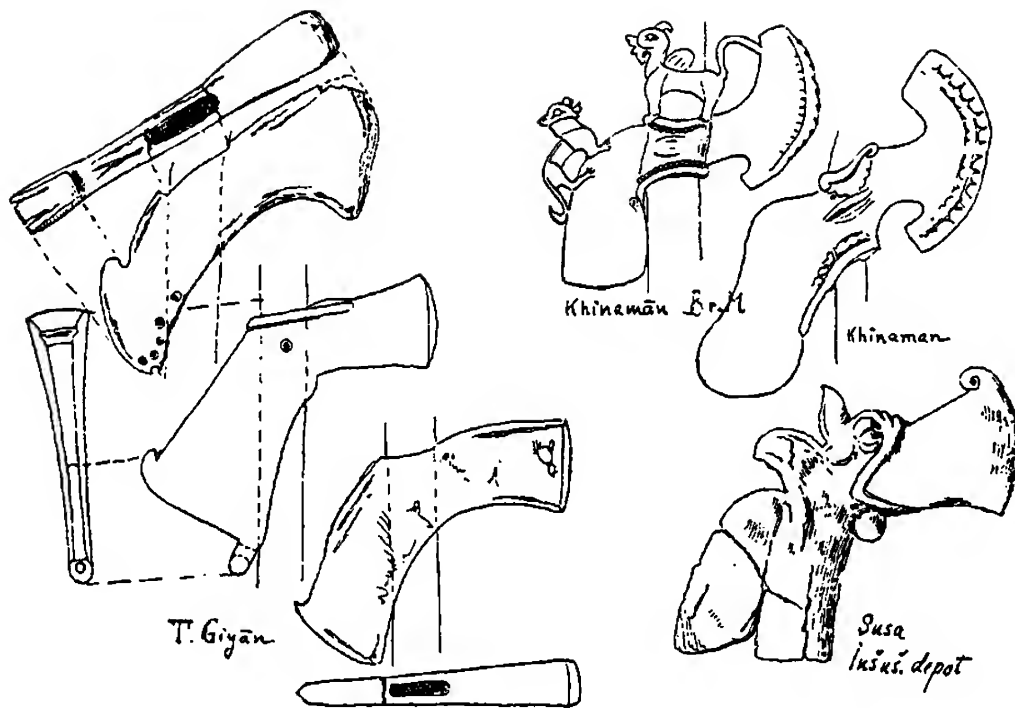


شکل ۲۴۷

توده‌آلیه‌ی سوم بنای یازیلی‌کیه را آغاز می‌کند و جانشینان او ادامه می‌دهند؛ پسر او، شوپی‌لولیوما، کتیبه‌ی نشان‌تاش را می‌نویسد و نوه‌ی او، مورسیل دوم، یازیلی‌کیه را به اتمام می‌رساند. این واقعیت که دو تندیس صخره‌یی فراهتین به هت‌توسیل سوم و زوجه‌اش «پودوهپا»<sup>۱</sup> تعلق دارد معنایش این نمی‌شود که هر یک از کتیبه‌ها و تندیس‌هایی که نام «توده‌آلیه» را دارد متعلق به فرزندش توده‌آلیه‌ی چهارم است. چه از نظر سبک و چه از نظر مکان، تندیس‌های یازیلی‌کیه و بغازکوی واحد مشخصی را تشکیل می‌دهند که با آنچه در فراهتین است تفاوت آشکار دارد. معقول‌تر آن است که اینها را به پایان سده‌ی پانزدهم و آغاز سده‌ی چهاردهم منسوب بدانیم تا به میانه‌های سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد.

ایزدی که بر روی دروازه حجاری شده است تبری از نمونه‌ی لرستان، ولی ساخت آناتولی، در دست و کمربندی پوشیده از فلز بر تن دارد که آن هم از نمونه‌ی تپه‌گیان، ولی ساخت آناتولی است.

در لوحه‌ی ۲۷، ۱ و شکل ۲۴۸، جنگ‌افزاری تصویر شده که بسیار کمیاب است. این شیء هم تبر است و هم چکش که با وضعی مورب و غیر معمول روی دسته جا داده شده است. سه نمونه‌ی ساده برای مصارف معمول، از تپه‌گیان به دست آمده است. نمونه‌یی که تزیینات فراوان دارد، و باید آن را از نوع لرستان به شمار آورد، در معبد این شوشیناک پیدا شد. تعداد اشیای تاریخ‌داری که از این محل به دست می‌آید و برای تاریخ‌گذاری مفرغ لرستان اهمیت قطعی دارد روزبه‌روز فزونی می‌یابد. اشیایی که ممکن است تاریخی قدیم‌تر داشته باشند، اما اخیرتر به هیچ وجه.



شکل ۲۴۸

در دو نمونه از خنمان، کرمان چکش و پاشنه‌ی آزار را صاف کرده‌اند و چکش به تیغه‌ی هلالی شکل تبدیل شده است. مقدمه‌ی این‌گونه تحول را پیش از این در نمونه‌ی به‌دست‌آمده از شوش شاهد بودیم. شیء شماره‌ی ۷۰ در فهرست مفرغ‌های لرستان آقای «گذار»<sup>۱</sup>، نمونه‌ی کاملاً تحول‌یافته‌ی این نوع از فلزکاری لرستان است. شیرهای کوچکی که بر روی یکی از قطعات به‌دست‌آمده از خنمان مشاهده می‌شوند از مشخصات لرستان است. این شیرها شباهت بسیار دارند به حیواناتی که بر روی مهرهای کرکوک - این اصطلاح اشیای همانند و پیدا شده در تپه‌گیان را نیز شامل می‌شود - دیده می‌شود (شکل ۲۷۹). تاریخ این اشیاء در حدود ۱۴۰۰ ق م است.

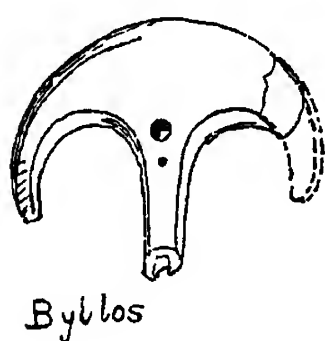
بپردازیم به دشنه‌های فلزی (لوحه‌ی ۲۸): آنهایی که کهن‌ترند (لوحه‌ی ۲۸، الف، ب) تیغه‌های مفرغی و دسته‌های ساخته‌شده از جنسی کم‌دوام‌تر دارند. هیچ‌یک از دشنه‌های یافت‌شده در تپه‌گیان دسته ندارند. دسته‌ی آنها پوشیده و نابود شده است. در دوره‌ی لرستان (لوحه‌ی ۲۸، ج، د)، تیغه‌ها و غلاف‌ها معمولاً از مفرغ یکپارچه<sup>(۷۳)</sup> است. این دشنه‌ها را در دو طبقه می‌توان مشخص کرد:

الف) دشنه‌هایی که تیغه‌ی آنها مسطح و کوتاه و پهن است با نسبت تقریباً یک به چهار. شکل آنها بیضی تیزه‌دار است، دسته‌ی آنها گرد و میانش برجسته و میله‌ی عرضی برای حفاظت دست در پایین دارد. روی تیغه رگه یا تویزه‌ی ابتدایی و ساده وجود دارد، و قبضه‌ی دشنه با برآمدگی‌های مدور و باریکه‌های مقوسی

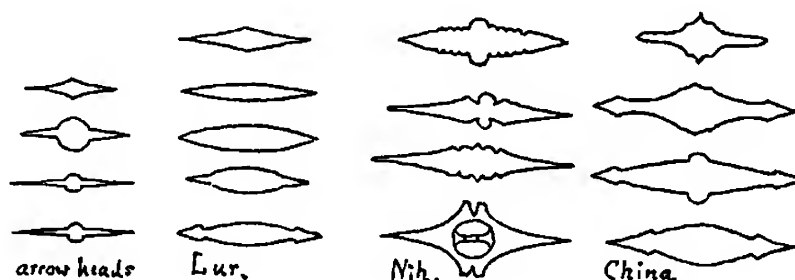
1. Godard

آراسته شده است که شکل مار را القا می‌کند. این نمونه با تمام جزئیات آن آشکارا از اعقاب دشنه‌ی سومری شهر «اور» می‌باشد که به برکت دستیابی به دشنه‌های طلا در گورهای سلطنتی، مشهور شده است. نمونه‌ی به‌دست‌آمده از گورستان الف کیش<sup>(۷۴)</sup> از این هم قدیم‌تر است.

ب) دشنه‌هایی که تیغه‌ی آنها باریک و طویل بوده و نسبت عرض و طول آن تقریباً یک به هشت است. قبضه‌ی این‌گونه دشنه‌ها در واقع قابی است برای کارگذاشتن سنگ یا استخوان و یا عاج. بقایایی از این‌گونه منبت‌کاری به‌دست آمده است؛ اما تنها دشنه‌ی باقیمانده‌ی سالم، نمونه‌ی است که در لوحه‌ی ۲۸، ه، تصویر شده و از «کااوند» لرستان است و به «کنت شولنبرگ»<sup>۱</sup> تعلق دارد. منبت روی قبضه عبارت است از سه قطعه سنگ و استخوان در هر طرف آن. قطعه‌ی میانی سبز یا قرمز و دو قطعه‌ی دیگر سفید است. دو قطعه‌ی بالایی که از دو سوی قاب مفرغی بیرون زده به شکل سرگاو نر یا هلال‌اند و دست را از بالا محافظت می‌کنند. در این دشنه میله‌ی عرضی برای حفاظت دست از پایین، آنچنان‌که در دشنه‌های نوع الف به کار برده می‌شود، وجود ندارد. قطعه‌ی منبت‌کاری یافت‌شده در «بابلوس»<sup>۲</sup>، لبنان که با عنوان «شیء وقفی عاجکاری» مصری<sup>(۷۵)</sup> شهرت یافته، بخشی از این نوع قبضه‌ی دشنه‌ی لرستان است (شکل ۲۴۹). دشنه‌ی به‌دست‌آمده از «نوزی»<sup>۳</sup> دوره‌ی سوم، یعنی چینه‌ی پیش از «سائوش شتر»<sup>۴</sup> که به حدود ۱۵۰۰ ق م می‌رسد، از نمونه‌های مشابه و بسیار معمولی آشوری است که در آن آهن را در مفرغ کار گذاشته‌اند. این کار یکی از فنون خاص آن دوره بوده است. در حوالی ۱۵۰۰ ق م، هنوز آهن آن چنان کمیاب و گران‌بها است که مصرفی خلاف اعصار بعد دارد؛ بدین معنی که تیغه و قبضه را از مفرغ می‌سازند و آهن به عنوان تزئین در مفرغ جاسازی می‌شود.



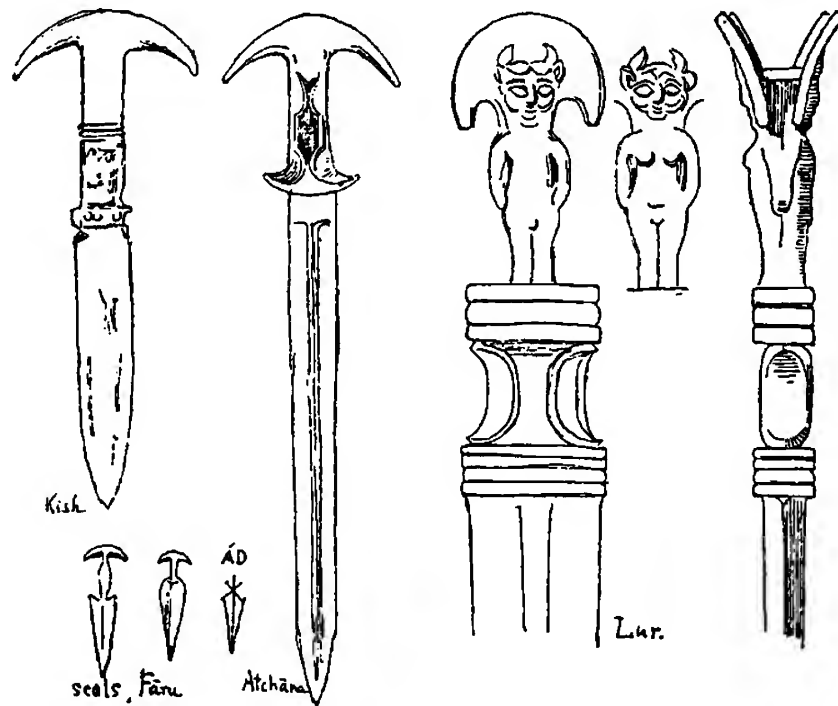
شکل ۲۴۹



شکل ۲۵۰

در وسط تیغه‌ی این طبقه از دشنه‌های لرستان برجستگی وجود دارد. لبه‌های دشنه از تقاطع دو انحنا‌ی محدب پیدا می‌شود. تیغه‌های کهن‌تر و مرغوب‌تر تپه‌گیان در طول خود تیره‌ی پشت دراز و لبه‌ی برنده‌ی دارند که از تقاطع دو انحنا‌ی مقعر (لوحه‌ی ۲۸ الف، ب) به وجود می‌آید. در شکل ۲۵۰، این تیغه‌ها با

تیغه‌های دشنه‌های باستانی چین مقایسه شده‌اند. در بیش‌تر موارد، تمام دشنه یعنی هم تیغه و هم قبضه از مفرغ ریخته شده است. در چنین حالتی، تمامی شکل قبضه تقلیدی است (شکل ۲۵۱). گاهی نقشمایه‌های تزئینی، مانند پیکره‌های کوچک آدمی (شکل ۲۵۱)، به آنها افزوده شده‌اند. همان‌گونه که دشنه‌های طبقه‌ی الف از اعقاب دشنه‌های اور می‌باشند، دشنه‌های طبقه‌ی ب نیز از دشنه‌ی شهرکیش اشتقاق یافته‌اند. نمونه‌ی خوب این نوع در شکل ۲۵۱ نشان داده شده است. در همین شکل، تصویر این‌گونه دشنه بر روی مهرهای استوانه‌یی دوره‌ی مسیلم، همراه با علامت تصویر نگاری «اد»<sup>۱</sup> («دشنه») دیده می‌شود. خنجر بزرگ به دست آمده از «عطشانه»<sup>۲</sup> یا «آلمینا»<sup>۳</sup>، واقع در سواحل شمالی سوریه، که با قبضه‌اش یکپارچه است (۷۶)، باید به ۱۵۰۰ ق م تعلق داشته باشد. این تاریخ از روی سندی به خط میخی از همان چینه به دست آمده است.



شکل ۲۵۱

تاریخ معدودی از خنجرهای لرستان از روی کتیبه‌یی که بر آنها حک شده است معلوم می‌شود. روی خنجری موجود در تهران نوشته شده است:

«*ša Naba-kudurri-usur šar kiššati šar Babili šar Šumer Akkadi*»

این نوشته از «نبوکد نصر اول» (۱۱۴۶-۱۱۲۳ ق م) است. دو قبضه خنجر موجود در موزه‌ی لوور، و یک قبضه مربوط به مجموعه‌ی بانو «کریستین هولمز» در نیویورک، به «مردوک - نادین - اهی»<sup>۴</sup> (۱۱۱۶-۱۱۰۱ ق م) تعلق داشته است. نمونه‌ی موجود در مجموعه‌ی خودم (لوحه‌ی ۲۸، ۳) مال «اداد -

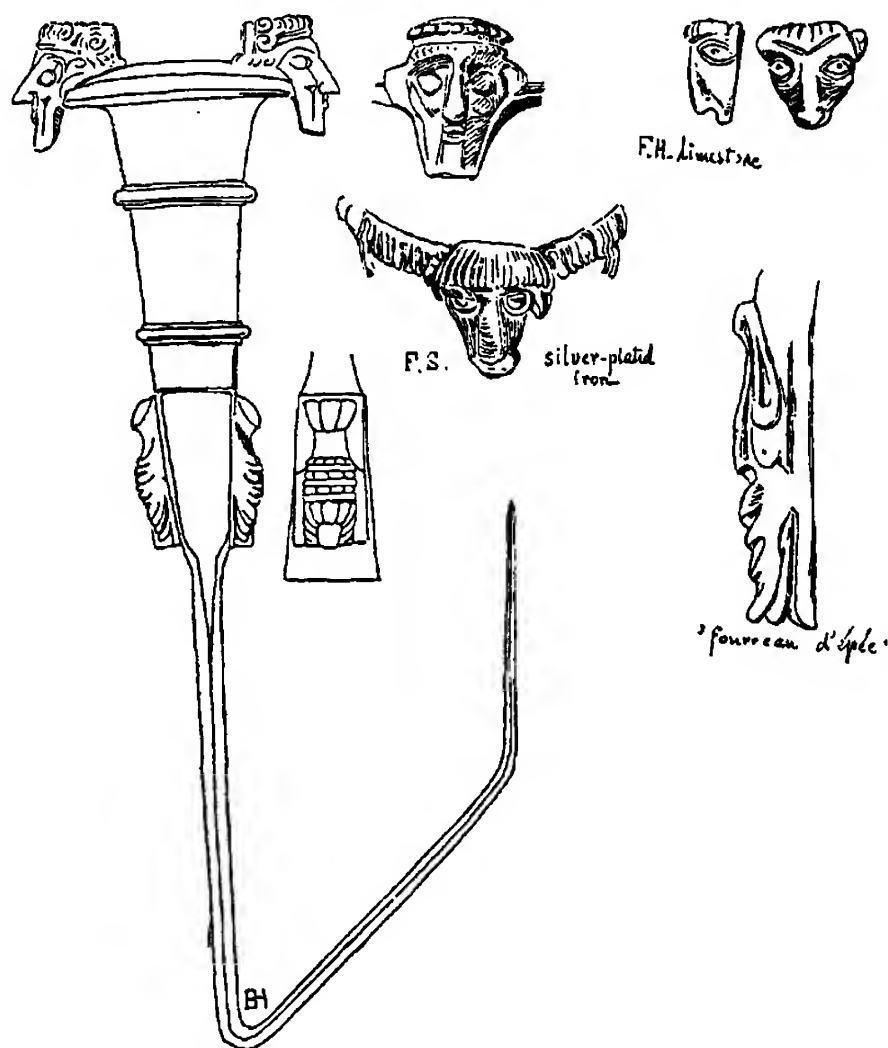
1. AD

2. Atshāna

3. al-Mīnā

4. Marduk-nādin-ahē

اپل - ایدینا شرکیش شاتی<sup>۱</sup> (۱۰۸۳-۱۰۶۲) بوده است. بر روی نمونه‌ی دیگری، کتیبه‌ی به زبان ایلامی نوشته‌اند که هنوز خوانده نشده است. این کتیبه با نام «نبو...» آغاز می‌شود. تمام این اسامی از آن پادشاهان سلسله‌ی چهارم بابل است که به دنبال سلسله‌ی کاسی‌ها به سلطنت رسیدند. از عبارات کلیشه‌ی آن، که با صورت اضافه‌ی اسم شاه بر روی سکه‌های هلنیستی تطبیق می‌کند، می‌توان دریافت که این خنجرها از جنگ‌افزارهای معمولی سپاه بوده و همراه جنگجویان کاسی یا بابلی که در لرستان صاحب تیول بوده‌اند دفن شده است. آن نوع خنجری که از عطشانه به دست آمده از آنهایی که نوشته دارند کهن‌تر است. اما وسیله‌ی در دست نیست تا بتوان اختلاف زمانی میان اینها و دیگر اشیای مفرغی لرستان را پیدا کرد، یا تعیین کرد که این اشیای مفرغی از خنجرها متأخرترند. تمام شواهد باستان‌شناختی، برای یک‌یک اشیای مفرغی لرستان، حاکی از این هستند که این اشیا همزمان یا اندکی پیش از تاریخ نوشته‌های روی خنجرها تولید شده‌اند.



شکل ۲۵۲

علاوه بر دو طبقه خنجرهای مفرغی که وصف آنها آمد، نوعی منحصر به فرد نیز پیدا شده که تمام آن از

1. *Adad-apal-eddinna shar kishshati*

آهن است (شکل ۲۵۲).<sup>(۷۷)</sup> به عکس خنجرهای مفرغی که در اقسام و اندازه‌های گوناگون یافت می‌شود، تمام نمونه‌های شناخته‌شده‌ی این نوع دشنه‌ی آهنین، از جمله نمونه‌های موزه‌های بروکسل<sup>(۷۸)</sup> و لوور<sup>(۷۹)</sup> و دو خنجر موجود در مجموعه‌ی خود من، یکسان و همانندند. گویی همه در یک قالب ریخته و چکش‌کاری شده‌اند. با اینکه این خنجرها را تجزیه‌ی شیمیایی و میکروسکوپی کردیم و نتیجه گرفته شد که از آهن ورزیده و دست‌ساز می‌باشند، مشابهت آنها امکان این را که با چکش ساخته و پرداخته شده باشند منتفی می‌سازد. ظاهراً هنوز اسلوب مناسبی برای کار کردن با آهن پیدا نشده بود. همین‌گونه ملاحظات درباره‌ی دستبند کمیابی که از آهن خالص ساخته شده نیز صادق است (شکل ۲۷۱). این اشیا یادگار نخستین کوشش آدمیان در زمینه‌ی استفاده از آهن است. این خنجر آهنی در مقایسه با دیگر انواع معمولی خنجر، نه تنها به لحاظ دسته‌ی مفرغی آن، بلکه از هر جهت یکتا و بی‌نظیر است. تیغه‌ی آن نسبت به قبضه ۹۰ درجه می‌چرخد، که این مشخصه‌ی کاملاً استثنایی است. قبضه‌ی آن، برخلاف تمام خنجرهای لرستان، به صفحه‌ی گردی منتهی می‌شود که سر دو مرد ریش‌دار از لبه‌ی آن بیرون می‌زند. مقطع قبضه مستطیل شکل و دارای دو برجستگی است. آنجایی که قبضه به تیغه متصل می‌شود دو مجسمه‌ی کوچک شیر چنان تعبیه شده‌اند که دست صاحب خنجر به راحتی بین این دو شیر و سرهای دو مرد ریش‌دار در انتهای قبضه، جا می‌گیرد. در شکل ۲۵۲، چند شیء و قطعه‌ی کوچک از این دست برای مقایسه آورده شده است. از آن جمله سر انسانی بر روی قبضه‌ی آهنی آب نقره دیده‌ی متعلق به مجموعه‌ی «اف. سار»<sup>(۸۰)</sup>؛ سر کوچکی از سنگ آهک متعلق به مجموعه‌ی خصوصی در «برلین»؛ حیوانی چمباتمه‌زده بر روی غلاف شمشیری چینی در موزه‌ی «آثار عتیقه‌ی شرق دور» استکهلم، به شماره‌ی ۱۰۳۰۱.

در سال ۱۹۳۵، در لنینگراد به فهرست اشیای موجود در مجموعه‌ی «خنکو»<sup>۲</sup> واقع در شهر کیف، دسترسی یافتیم و مصمم شدم به آنجا بروم و این اشیا را از نزدیک بررسی کنم.<sup>(۸۱)</sup> خنجری دیدم همانند و با همان قالب، که می‌گفتند پیش از ۱۹۰۰ م، از شهر «سمسون»<sup>۳</sup> واقع در شرق «سینوپ»<sup>۴</sup>، به دست آمده بود. تصور می‌کنم که در ۱۸۹۰ م پیدا شده بوده است. این نوع خنجر تا سال ۱۹۳۰، در لرستان پیدا نشده بود و یقین است که خنجر خنکو را نیز پیش از ۱۹۰۰ م، از لرستان به سمسون نیاورده بودند؛ با این همه، آن نمونه را از یکی از گورهای باستانی بی‌شمار آن ناحیه در پونتوس پیدا کرده‌اند. تردیدی نیست که دشنه‌ی آهنی شیئی بیگانه در میان مفرغ‌های لرستان است. و هر چند از پونتوس فقط یک نمونه پیدا شده است، اما باید خاستگاه اصلی و اولیه‌ی این‌گونه دشنه‌ها همان‌جا باشد.

در پونتوس آهنی که کار کردن با آن آسان است بر روی سطح زمین یافت می‌شود. یکی از عللی که این منطقه، پس از اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، اهمیت سیاسی پیدا کرد همین مزیت و موهبت نادر بود. از

این زمان است که مصریان و بابلیان شروع می‌کنند به معاوضه‌ی، اولی طلا و دومی سنگ لاجورد<sup>(۸۲)</sup> با آهن. «دبلیو. جی. همیلتون» درباره‌ی کان‌های آهن پونتوس و سابقه‌ی تاریخی آنها، از جمله «دمیرمعدن» نزدیک قونیه، شرح صریح و روشنی دارد.<sup>(۸۳)</sup> در نامه‌یی که از بایگانی بغازکوی پیدا شد، در اوایل سده‌ی سیزدهم قبل از میلاد، هشت توسیل سوم به رامسس دوم<sup>(۸۴)</sup> می‌نویسد: «درباره‌ی آهن ذوب شده که نوشته بودی، در انبار مهر و موم شده‌ی من در قزوتنه آهن ذوب شده موجود نیست. این اواخر، ایام برای ذوب آهن موافق و مناسب نبوده است. اما نوشته‌ام که آهن ذوب شده بسازند. هنوز فراهم نشده است. چون تهیه شد برایت خواهم فرستاد. اکنون فقط تیغه‌ی خنجر می‌فرستم.»<sup>(۸۵)</sup>

از عبارت «ایام برای ذوب آهن موافق و مناسب نبوده» می‌توان استنباط کرد که نظم تولید آهن با آیین‌ها و خرافات مذهبی مربوط بوده و نامساعد بودن اوضاع ستارگان را بهانه کرده‌اند. مراد از «انبار مهر و موم شده در قزوتنه» املاک سلطنتی است. «اما نوشته‌ام» معنی می‌دهد که دستور کتبی، همچون فرمان، صادر شده است. طبیعی این است که این فرمان را به معدن آهن بدهند، اما در این نامه تنها اسم «انبار» آمده و آشکار است که مراد مدیریت معدن است که لابد در همان انبار، واقع در حوالی معدن و دور از پایتخت، «خاتوش» بوده است. نظر «هوغارت»<sup>۱</sup> که می‌گوید، شاید این انبار در یکی از بنادر جنوب آسیای صغیر که مناسب بازرگانی با مصر بوده قرار داشته است، قانع‌کننده نیست. در آن روزگار، آهن ماده‌ی گرانبهائی بود که اهمیت استراتژیکی زیاد داشت و مزیت و برتری نظامی امپراتوری «هیتی» بسته به آن بود. بنابراین، «هیتی»‌ها رغبت چندانی به فروش و معامله‌ی آن نداشتند. «اچ.سی. ریچاردسون» می‌گوید: «بیش‌تر احتمال می‌رود... که مصریان می‌خواسته‌اند از فراسوی مرزهای خود آهن تهیه کنند.» اما این نتیجه‌گیری بر این فرض استوار است که «چلبی»‌ها همان «سکاهای کیمری» هستند (و این فرض متضمن این است که «قزوتنه» ناحیه‌یی باشد خارج از امپراتوری هیتی، یعنی در سواحل اروپایی دریای سیاه)<sup>(۸۶)</sup>، فرضی که به هیچ‌وجه قابل طرح و مطالعه نیست.

درباره‌ی وضع جغرافیایی و محل واقعی نقاط تاریخی آسیای صغیر در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، عقاید مختلف و متضاد وجود دارد. روش تعیین محل اسامی فراوان جغرافیایی، که در اسناد و مدارک بغازکوی آمده، به شدت مورد تردید و سؤال است. در این روش، عقیده بر این است که فهرست‌های اسامی به‌جامانده بر اساس نظامی جغرافیایی تنظیم شده‌اند. فرضی که نادرستی آن در موارد متعدد ثابت شده است. تنها طریق امن و مطمئن، اما اغلب غیرعملی، این است که تاریخ تحول فهرست‌های جغرافیایی را دنبال کرد. بنابراین، وقتی مشاهده می‌شود در بسیاری از تحقیقاتی که اخیراً در این زمینه انجام گرفته، حتی این واقعیت را از نظر انداخته‌اند که «قزوتنه» و «کاپادوکیه» اسامی مختلف ناحیه‌ی واحدی می‌باشند،<sup>(۸۷)</sup>

آنگاه نقص‌های کار آشکار می‌شود.

پیش از اینکه رومیان استان وسیع خود، «کاپادوکیه» را که پونتوس و نواحی دیگر را نیز دربر می‌گرفت ایجاد کنند، این اسم تنها بر کاپادوکیه اد تاروم<sup>۱</sup> [= کاپادوکیه کنار تاروس] یعنی بخش جنوبی اطلاق می‌شد. بر طبق گفته‌ی هرودوت در بندهای ۴۹ و ۵۲ کتاب پنجم، آنچه بعدها کاپادوکیه‌ی جنوبی نامیده شد هنوز بخشی از «کیلکیه» بود. کیلیکیه را در روزگار «שלמנصر» «هیلاکو»<sup>۲</sup> می‌خواندند و مورد منازعه میان آشوری‌ها و «میتا - میدس» اهل موشکی بود و در ۷۲۲ ق م «سارگن» آن را به «امبریدی» اهل «تبل» واگذار کرد. این کیلیکیه‌ی باستانی در دامنه‌های جبال «ارگتوس» و اطراف «مزکه - سزاریه» یا قیصریه امروزی واقع بود. این نقطه حتی در روزگار استرابون و بطلمیوس هنوز پایتخت کیلیکیه بود. پس از زمان هرودوت و هخامنشیان است که کیلیکیه محدود می‌شود به سرزمین باریک میان کوه‌های تاروس و کرانه‌های دریای مدیترانه. بنابراین، واژه‌ی کاپادوکیه، پیش از دوره‌ی مادها، اسم کاپادوکیه اد پونتوم [= کاپادوکیه‌ی کنار پونت] بوده است. یونانیان اسم کاپادوکیه را مانند تمام دیگر اسامی جغرافیایی رسمی آسیای غربی از مادها وام گرفتند.<sup>(۸۸)</sup> مادها نیز اسم «قزوتنه» را، در شمار نماینده‌ی کل دانسته، آن را به عنوان اسم رسمی این ساتراپ‌نشین خود انتخاب کردند و از پونتوس تا مرکز و شرق آسیای صغیر بسط دادند. چون آن سرزمینی را که پولیبیوس و استرابون «کاپادوکیه‌ی کنار پونت» می‌خواندند فقط پونتوس نام گرفت، اسم باستانی کاپادوکیه بر بخش جنوبی کوه‌های تاروس، یعنی کیلیکیه‌ی قدیمی، اطلاق شد. این تبدیل اسم معلول فهرست رسمی اسامی جغرافیایی مادها بود و اصل آن عبارت است از معادله‌ی: قزوتنه = کت پاتوکه = کاپادوکیه‌ی کنار پونت = پونتوس.

«ج. وینکلر»<sup>۳</sup> بر دو نکته انگشت می‌گذارد: اینکه قزوتنه سرزمین تولیدکننده‌ی آهن بود، و اینکه بر طبق متنی از بغازکوی که مرزها را شرح می‌دهد، قزوتنه با سرزمین‌های هیتی در «ساحل» یعنی دریای سیاه تماس داشته است.<sup>(۸۹)</sup> هیچ‌یک از دلایل متعددی که قزوتنه را در سرزمینی جای می‌دهد که بعدها کیلیکیه نامیده شد قانع‌کننده نیست. حتی پیدا شدن اثر مهری که حاوی اسم «ایش بوداه‌شو»<sup>(۹۰)</sup> است، بر سر خمره‌ی در «طرسوس» واقع در کیلیکیه، نیز اعتباری ندارد. می‌دانیم که در نیمه‌ی اول هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، یکی از پادشاهان قزوتنه با این اسم خوانده می‌شده است، اما این نکته بدان معنی نیست که طرسوس یکی از شهرهای قزوتنه بوده است. گذشته از اینکه احتمالاً نفوذ سیاسی آن «شاه بزرگ» تا سرزمین‌های دوردست و فراسوی قزوتنه گسترش داشت، خم‌های سربه مهر از وسایل و کالاهای تجارتی نیز بود. «ئی. فورر»<sup>۴</sup> به حق از تجارت شراب در آسیای صغیر<sup>(۹۱)</sup> سخن می‌گوید. تجارتی که دست‌کم در سه متن ذکر آن آمده است. «دمیر معدن»، کان‌های آهن قزوتنه، در حوالی قونیه واقع است. خود قونیه در سرزمین چلبی‌ها قرار دارد. در

1. Cappadocia ad Taurum

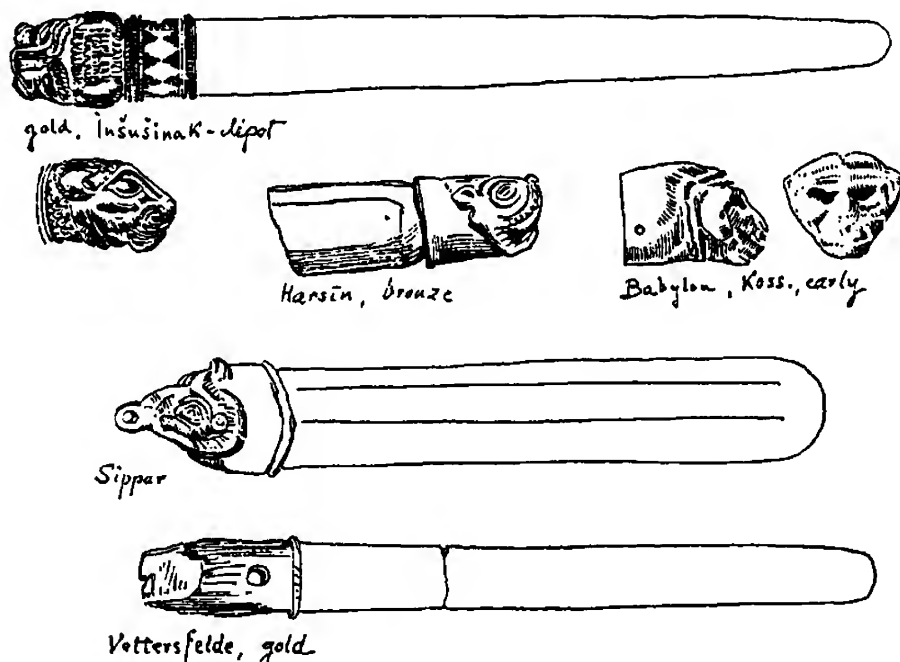
2. Hilakku

3. H. Winkler

4. E. Forrer



قزوتنه نه تنها آهن، بلکه شراب نیز تولید می‌شد آن هم شراب ناب؛ همان‌گونه که بهترین شراب سوریه شراب چلبیون بود و بهترین شراب ماد، شراب قزوین.



شکل ۲۵۳

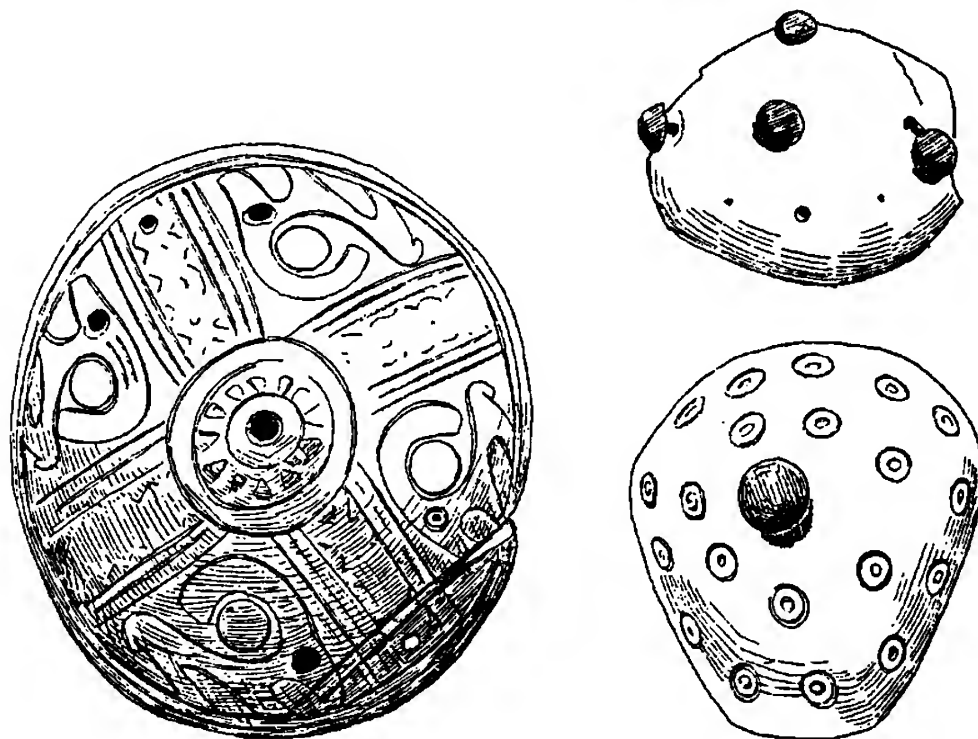
پونتوس همان «حلبه»<sup>۱</sup> ی هومر یا سرزمین «چلبی»<sup>۲</sup> ها است. یونانیان چلبی‌ها را نخستین معدنچیان می‌دانستند و اسم آهن در زبان یونانی  $\chi α λ ι ν η$  از آنجا گرفته شده است. هومر، آپولونیوس، استرابون و بطلمیوس اتفاق قول دارند که چلبی‌ها ساکن پونتوس بوده‌اند. حاشیه‌نویسان بر «ارغنون»<sup>۳</sup> می‌گویند که «ایخیلوس» نمایشنامه‌نویس در دو عبارت شبیه به هم، به گونه‌ی مبهم، از چلبی‌ها یاد کرده است. مراد ایخیلوس بحث درباره‌ی جغرافیای تاریخی نبوده و احتمالاً فقط می‌خواسته است از اقوامی اسم ببرد که در مشرق نیمه‌افسانه‌ی دریای سیاه زندگی می‌کرده‌اند. ایخیلوس و شارحان بر او منکر اشارات دقیق تاریخ‌نویسان یونانی نیستند. «تی‌بارنی»<sup>۴</sup> ها همسایگان چلبی‌ها بودند. آپولونیوس<sup>(۹۳)</sup> شرحی درباره‌ی آداب و رسوم عجیب و غریب تی‌بارنی‌ها دارد. از جمله اینکه به هنگام تولد نوزاد، لازم بود پدر نوزاد از زائو تقلید نماید و حتی مدتی در بستر استراحت کند. تی‌بارنی‌ها را آشوری‌ها «تابال» می‌خواندند. تورات آنان را «توبال» نامیده است و می‌گوید طایفه‌ی آهنگر بوده‌اند. پایین‌تر درباره‌ی آنان گفت‌وگو خواهیم کرد. سومین قوم ساکن پونتوس، موسی‌نویکی‌ها<sup>۵</sup> بودند<sup>(۹۴)</sup> که در خانه‌های برج‌مانند می‌زیستند و جنگ‌افزار عمده‌ی آنها در روزگار هرودوت نوعی تبرزین بوده است. در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، پونتوس سرزمین آهن خیز آسیای صغیر بود. خنجر آهنی به دست آمده از سمسون، یکی از بنادر عمده‌ی پونتوس، به مراتب بیش‌تر بر

1. Halybe

2. Argonautika

3. Mossynoikoi

موقعیت جغرافیایی «قزوتنه» دلالت می‌کند تا اثر مهری که بر روی خم شرابی در طرسوس یافت شد و به احتمال زیاد حاوی شراب قونیه بوده است. خنجرهای آهنی لرستان کهن‌ترین نمونه‌هایی می‌باشند که بر الگوی خنجر قزوتنه ساخته شده بودند. همانند خنجری که هت‌توسیل سوم در نیمه‌ی اول سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد، برای رامسس دوم هدیه فرستاد.



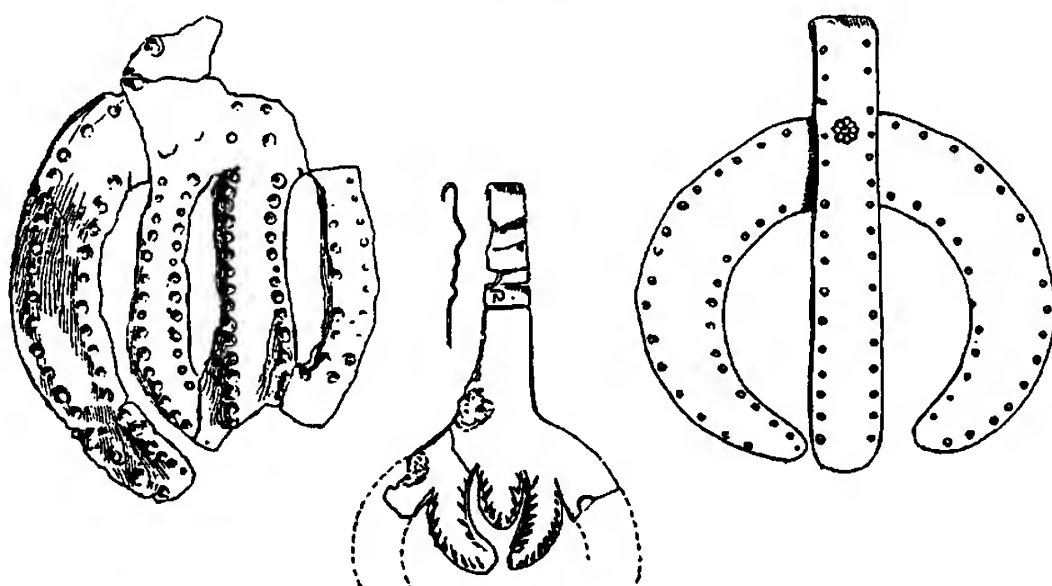
شکل ۲۵۴

تیغه‌های مفرغی بیش از تیغه‌های آهنی نیاز به تیز کردن دارند. بنابراین، در میان انواع اشیای مفرغی لرستان، سنگ‌های تیغ‌تیزکنی که دسته‌های مفرغی ظریفی دارند، فراوان یافت می‌شود. نمونه‌ی ساده‌ی اینها در شکل ۲۵۳ آمده است. این نمونه بستگی بسیار نزدیک دارد با گرانبهاترین سنگ تیغ‌تیزکن شناخته شده که بر دسته‌اش سر شیری از طلا کار گذاشته‌اند و از معبد این شوشیناک به دست آمد. تاریخ این شیء (پیش از پایان سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد) را تلویحاً تاریخی برای مفرغ‌های لرستان در سر کوچک میمونی از همین ردیف که از چینه‌ی کهن کاسی‌ها در بابل پیدا شد، حکایت از تاریخی اندکی قدیم‌تر، حوالی ۱۵۰۰ ق م، می‌کند. تیغ تیزکنی از «سپار»<sup>۱</sup> که سر بره‌یی بر روی آن نصب شده است برای مقایسه با نمونه‌ی اخیری که از طلا ساخته شده و چندان ظریف هم نیست در همان شکل آورده شد. این نمونه را یکی از فرمانروایان محلی که «توکولتی مراهل خانه»<sup>۲</sup> نام داشت (۹۵)<sup>۳</sup> و احتمالاً در سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد می‌زیسته وقف ایزد خورشید سپار کرده است. نمونه‌یی از آن در گنجینه‌ی وترزفلد موجود است. در شکل ۲۵۴ سه پوسته‌ی بزرگ، که در تپه گیان کم نیستند، نشان داده شده‌اند. احتمال دارد این پوسته‌ها

1. Sippar

2. Tukulti Mer of Khana

سگک سپر باشند. نمونه‌هایی که نسبتاً سالم مانده‌اند چند پرچ مسی دارند. سگک‌ها بدین وسیله به چرم یا سبدي که سپر از آن درست می‌شد اتصال می‌یافتند. نمونه‌ی سمت راست از تپه‌گیان و نمونه‌ی سمت چپ، که با کنده‌کاری کم‌عمق و نقش صلیب و چهار بزکوهی آراسته شده، از «تبرک» اصفهان است و به نظر باستانی می‌آید. قطعه‌ی زیر در سمت راست، موجود در موزه‌ی بریتانیا، از کاوش‌های «لایارد»<sup>۱</sup> در آشور به دست آمد. در لرستان، قرص‌های مفرغی یا مسی نوعی قبه‌ی بزرگ جای این پوسته‌ها را می‌گیرد. این قرص‌ها معمولاً با ردیف‌های نقطه زینت می‌یابند و به ندرت با طرح‌های مفصل حکاکی و برجسته‌کاری شده‌اند.

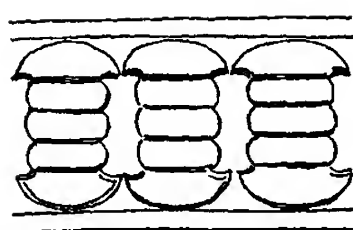


شکل ۲۵۵

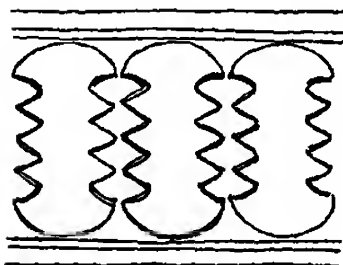
بسیاری از مفرغ‌های لرستان افسار و یراق اسب و گردونه‌اند. نخستین نمونه‌های این‌گونه وسایل اسب در ۱۹۱۷، به موزه‌ی بریتانیا رسید.<sup>(۹۶)</sup> کسی از محل پیدایش آنها آگاه نبود. پیش از آن تنها نمونه‌ی شناخته‌شده قطعه‌ی پیداشده در کردستان بود که در موزه‌ی شاه، در تهران حفاظت می‌شد.<sup>(۹۷)</sup> نمونه‌ی ساده‌ی چنین یراق و آلاتی در لوحه‌ی ۲۹ عرضه شده است. این‌گونه اشیا چنان مشهور و فراوان‌اند که نیازی به گفت‌وگو درباره‌ی آنها نیست و مطالعه‌ی دقیق آنها ضرورت ندارد. زیبایی آنها خیره‌کننده است. بسیار پرکارند و پاره‌یی از آنها بسی بزرگ‌اند. این اشیا را باید طبقه‌بندی کرد تا تنوع آنها مشخص شود و لابد در مدت زمانی مدید به وجود آمده‌اند.

در شکل ۲۵۵، سه شیء مسی هلالی شکل از تپه‌گیان که به تسمه‌یی چرمی آویخته‌اند، تصویر شده است. در شکل ۲۵۶، سه شیء همانند اما از مفرغ و ساخت لرستان دیده می‌شود که هر جا یافت شوند تعدادشان زیاد است. نقش برجسته‌های حجاری‌شده‌ی آشوری کاربرد این اشیا را نشان می‌دهد.<sup>(۹۸)</sup> این اشیا زیور و آلاتی هستند که بر شانه و سینه‌ی اسب آویزان می‌کرده‌اند. همین‌گونه اشیا را در میان مفرغ‌های

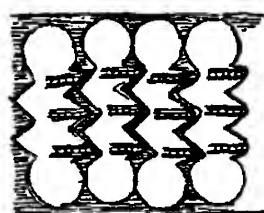
«اوردوس» مغولستان می توان یافت. (۹۹)



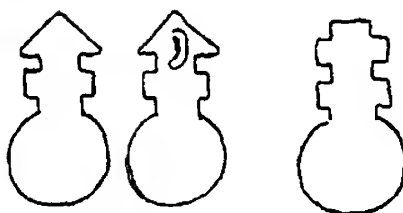
Assyria



Ass,

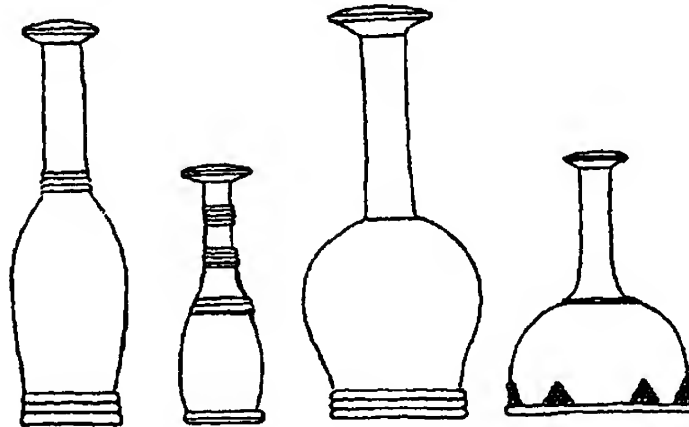


Ordos

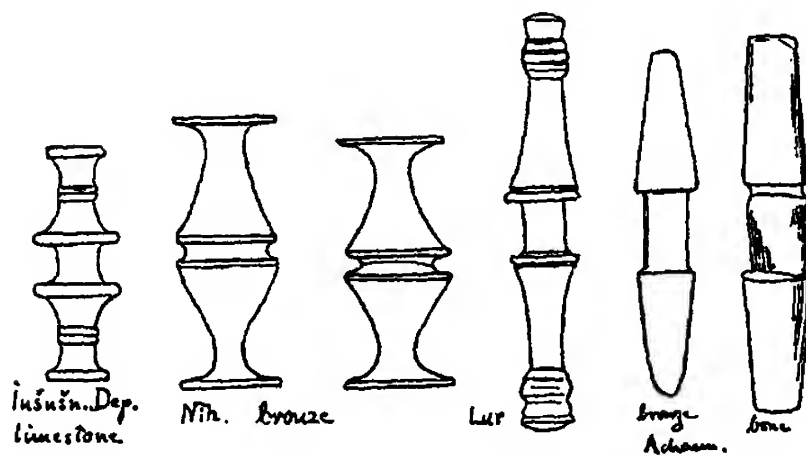


Luristān

شکل ۲۵۶



شکل ۲۵۷



شکل ۲۵۸

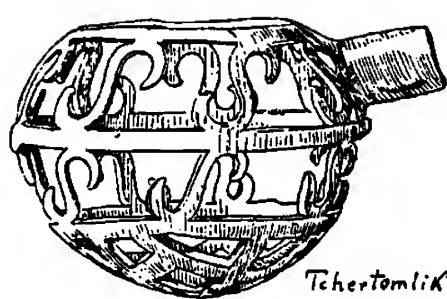
اشیای مفرغی مجوف و ساغری، در شکل ۲۵۷، که از لرستان به دست آمده و در آنجا فراوان است، وزنه و پایه‌ی شرابه‌های پشمی‌یی هستند که از گوشه و کنار جل اسب‌ها آویزان می‌کردند. آنها را هم بر نقش‌های برجسته‌ی حجاری‌شده‌ی آشوری و هخامنشی می‌توان دید و هم بر روی مجسمه‌هایی که بعدها ساسانیان بر صخره‌ها تراشیدند. مردم قشقایی فارس هنوز از آنها استفاده می‌کنند.

مخروط‌های مضاعفی که در میان آنها فرورفتگی وجود دارد (شکل ۲۵۸) سگک‌هایی برای گره زدن دسته‌ی جلوی افسار اسب‌اند. نمونه‌های به دست آمده از تپه گیان و لرستان مفرغی‌اند. دو نمونه‌ی متعلق به دوره‌ی هخامنشیان که در تخت جمشید یافت شد یکی از مفرغ است و دیگری از استخوان. نمونه‌ی یافت شده در معبد این شوشیناک از سنگ است و از نظر تاریخگذاری اهمیت دارد. حتی در دوره‌ی هخامنشیان نیز برای این‌گونه تمهیدات از سنگ آهکی استفاده می‌کردند.<sup>(۱۰۰)</sup>

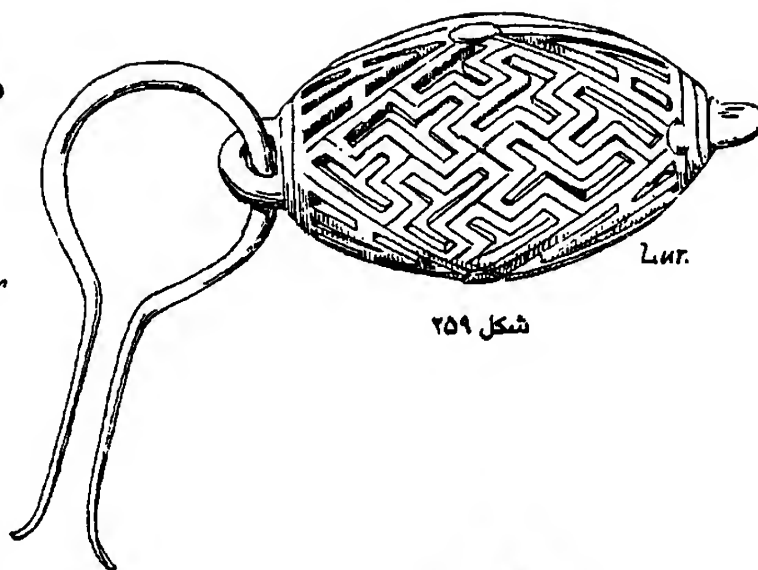
محفظه‌های مشبک بیضی‌شکل که گلوله‌ی کوچکی در میان دارند نوعی زنگوله‌اند. (لوحه‌ی ۲۹ و شکل ۲۵۹). نمونه‌های کامل آن معمولاً قلاب مفرغی بزرگی در یکی از سوراخ‌های خود دارند که به وسیله‌ی آن به تخته یا تیر چوبی ضخیمی، مانند بدنه‌ی گردونه متصل می‌شده است. این‌گونه زنگوله علاوه بر ایجاد صدا، شیئی متحرک بود میان بدنه‌ی گردونه و یراق. در موزه‌ی ویکتوریا - آلبرت لندن نمونه‌ی نقره‌یی این‌گونه زنگوله وجود دارد و آن را «زنگوله‌ی افسار» نامیده‌اند. کشف زنگوله‌یی از این نمونه (با طرحی ساده‌تر)، در گور شماره‌ی ۱۰۵ چینه‌ی چهارم تپه گیان، اسباب تشویش خاطر باستان‌شناسان شده است. در گور شماره‌ی ۱۰۲، لایه‌یی اندکی بالاتر، دو کوزه پیدا شد که بی‌تردید مشخصات شوش دورا دارد. از گور ۱۰۲ به پایین را کاوشگران چینه‌ی چهارم می‌دانند. زنگوله‌های مفرغی نمی‌توانند چنین قدمتی داشته باشند. میان چینه‌ی چهارم و چینه‌ی سوم تپه گیان مرز دقیق و روشنی وجود ندارد. مرتفع‌ترین گورهای چینه‌ی چهارم می‌توانند به چینه‌ی سوم تعلق داشته باشند. اما حتی چینه‌ی سوم تپه گیان، یعنی اوایل دوره‌ی سلسله‌ها، برای این‌گونه زنگوله بیش‌تر از حد متعارف قدمت دارد.<sup>(۱۰۱)</sup>

این زنگوله‌ها را شاید بتوان با شیء مفرغی عجیبی مقایسه کرد که کنداکف<sup>۱</sup> آن را «تاوه ذغال» خواند. مشبک‌کاری روی آن همانند زنگوله‌ها است، اما کسی نمی‌داند که این شیء چه مصرفی داشته است.

در اینجا نمی‌خواهم تمام اشیای مفرغی ناشناخته را نوعی ابزار و آلات مربوط به اسب‌سواری معرفی کنم. چنگال‌های باریک و سبک ساخته شده از مس از جمله اشیایی هستند که به طبقه‌یی دیگر از آلات و ابزار تعلق دارد (شکل ۲۶۰). این اشیا همیشه همراه با لوله‌های دراز یافت می‌شوند که یک سر آن مشبک است. یکی از نقشمایه‌های رایج بر روی سفال جمدت‌نصر و اوایل ایام سومر تصویر دو ایزد یا دو مرد نشسته است که با چنین لوله‌هایی مشغول نوشیدن از درون خمره‌یی بزرگ‌اند. نمونه‌های ساخته شده از

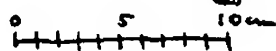
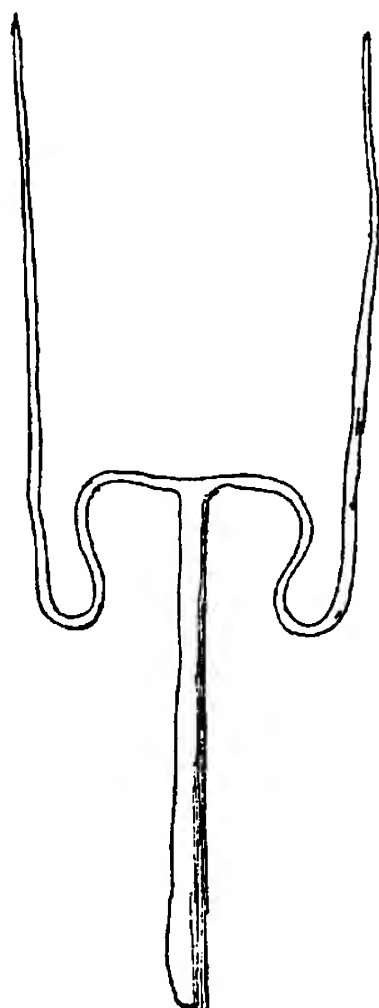
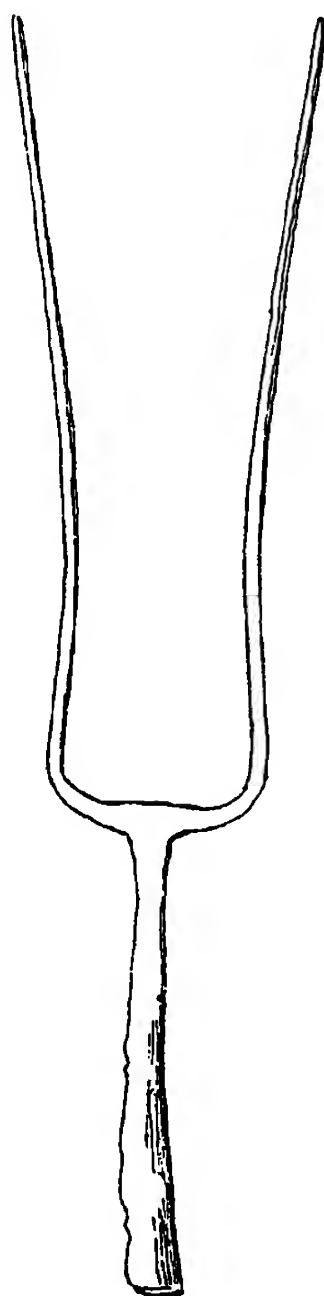


Tchertomlik



Lut.

شکل ۲۵۹



شکل ۲۶۰

طلای همین‌گونه چنگال و لوله از شهر اور پیدا شده است. دو هزار سال بعد، یونانی‌ها شرح می‌دهند که ارمنی‌ها و تراسی‌ها و فریگیایی‌ها از همین‌گونه وسایل برای نوشیدن آبجو استفاده می‌کنند.<sup>(۱۰۲)</sup> چه بسا که این چنگال‌ها و لوله‌ها نیز در موارد مشابه همین‌گونه کاربرد داشته‌اند. علاوه بر اشیای کوچک ساخته از طلا و مس که از اور پیدا شده، و کاوشگران آنها را «قلاب» و «نیزه‌ی ماهی» اسم‌گذاری کرده‌اند. تعدادی چنگال با دو یا سه دندان از قفقاز و کردستان<sup>(۱۰۳)</sup> و چینیه‌ی سوم تپه‌حصار، مربوط به حدود ۲۰۰۰ ق.م، به دست آمده است. در «بوبلوس»<sup>(۱۰۴)</sup> هم همین‌گونه چنگال پیدا شد. در بوبلوس، آنها را سه شاخه‌ی گوشت قربانی می‌خوانده‌اند که شاید اسم بامسمایی بوده است.

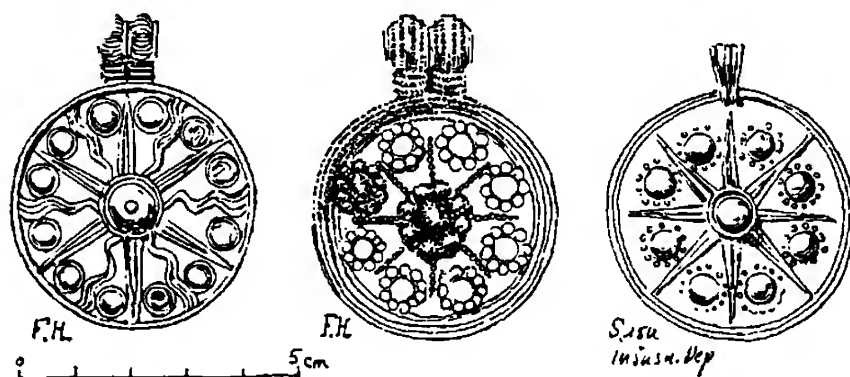
پس از کشف فلز، زیورآلات شخصی در ایران رواج می‌یابد و فراوان می‌شود. ظاهراً تمام مردم، چه مرد و چه زن، آنها را به کار می‌برده‌اند. حال آنکه در سومر، مردها از کاربرد این‌گونه زیورآلات خودداری می‌ورزند یا آنکه به حداقل اکتفا می‌کنند. در لوحه‌ی ۳۰، زیورآلات ساخته از طلا و نقره و سنگ‌های قیمتی نشان داده شده‌اند. از اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، در تپه‌گیان مروارید اصل استفاده می‌شود. مرواریدی که خود من صاحب نمونه‌های بسیار خوبی از آن هستم. این مرواریدها را باید از خلیج فارس وارد کرده باشند.

قطعات بزرگ و نازک و بیضی‌شکل عقیق رنگین چنان در تپه‌گیان فراوان است که باید احتمال داد در همان حوالی و اطراف یافت می‌شده است. در همان لوحه‌ی ۳۰، نمونه‌های سوار شده بر روی طلا و نقره دیده می‌شود. آنها را از طول سوراخ می‌کرده‌اند. دو عقیقی که به لحاظ شباهت زیاد به یکدیگر باید گفت آنها را از ایران وارد کرده بودند، در گورهای قبرستان «الف» کیش یافت شد تاریخ آنها به اوایل ایام تاریخی می‌رسد.<sup>(۱۰۵)</sup> تعداد زیادی نیز از تل عقرب نزدیک خفاجه و بغداد به دست آمد.<sup>(۱۰۶)</sup>

کاربرد عقیق رنگین منحصر به ادوار نخستین نیست. اما در دوره‌های بعد، عقیق‌ها دیگر هم‌شکل نیستند، بلکه فقط تا حدودی به یکدیگر شباهت دارند. این مطلب با مقایسه‌ی دو قطعه عقیق با یکدیگر روشن می‌شود؛ قطعه‌ی که اسم «ابی سین»<sup>۱</sup>، از سلسله‌ی سوم اور، بر روی آن آمده و قطعه‌ی که به توکولتی نین اورته‌ی دوم<sup>۲</sup> تعلق داشته است و هر دو قطعه در موزه‌ی لوور می‌باشند. همین‌گونه سنگ‌های عقیق از چینیه‌ی سوم «آنو» نیز به دست آمده است.<sup>(۱۰۷)</sup>

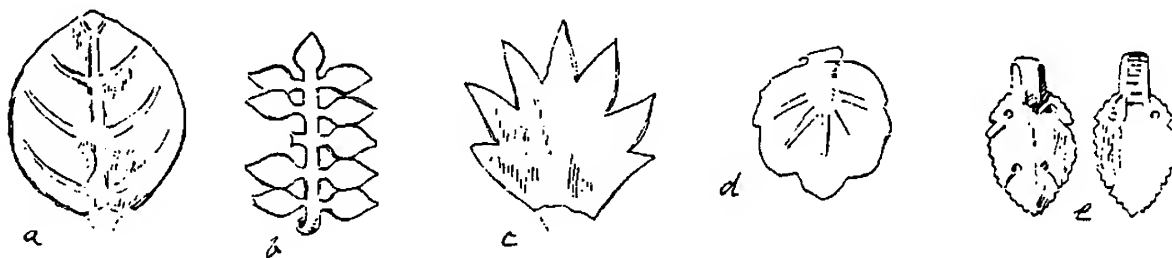
در لوحه‌ی ۳۰، آویز ورودی از طلا تصویر شده که از تپه‌گیان است. حاشیه و روزنه‌های دندانه‌دار و ستاره‌ی هشت‌پر دارد که میان پرهای آن دایره‌های کوچک گذاشته‌اند. ظاهراً دایره‌های کوچک و نیز پرهای ستاره را با سنگ‌های نیمه‌قیمتی آراسته بوده‌اند. این طرح نماد ایزد ایشتار است. سه آویز طلا از همین نوع در شکل ۲۶۱ آورده شده است. دو آویز طرف چپ، نماد ایزد شمش و ایشتار هستند. اینها از اجزای گردنبندی متشکل از دویست مهره و هفت آویز هستند. این گردنبند در ۱۹۱۱ م، در نقطه‌ی واقع در جنوب

بابل در کوزه‌یی سر به مهر، همراه با دیگر زیورآلات طلا و نقره و چهار مهر عقیق سوار بر قاب طلا یافت شد. این جواهرات باید به نخستین سلسله‌ی ایسین تعلق داشته باشد و نه به اولین سلسله‌ی بابل. به اواخر هزاره‌ی سوم ق م مربوط می‌شوند<sup>(۱۰۸)</sup>. نمونه‌ی سوم حکاکی شده و از معبد این شوشیناک شوش به دست آمده است. از روی محل پیدا شدن آن فقط می‌توان آخرین حد تاریخ آن را دریافت. قطعه‌ی چهارم که طرحی متفاوت، اما مرتبط، با آویز به دست آمده از تپه گیان دارد در بوبلوس پیدا شد، آن هم در کوزه‌یی انباشته از اشیای مختلف. از محتویات کوزه می‌توان حدس زد که به همان زمان دو قطعه‌ی دیگر، یعنی اواخر هزاره‌ی سوم، تعلق دارد.<sup>(۱۰۹)</sup> قرص خورشیدی از لاجورد اما ساده‌تر در مجموعه‌ی آقای ئی. نیوئل موجود است که به «کوری گلزوی دوم»<sup>۱</sup> معاصر «آمنوفیس» سوم، حوالی ۱۴۰۰ ق م تقدیم شده است. احتمال می‌رود آن قطعه طلا و قطعات مشابه نقره و مس فراوان که از شوش<sup>(۱۱۰)</sup> به دست آمد نیز به همین زمان متعلق باشد. نمونه‌هایی از همین نوع در تپه گیان و نوزی پیدا شده است و دلالت دارند بر اینکه انواع زیورآلات رایج در بابل به فلات ایران نیز راه یافته بوده است.



شکل ۲۶۱

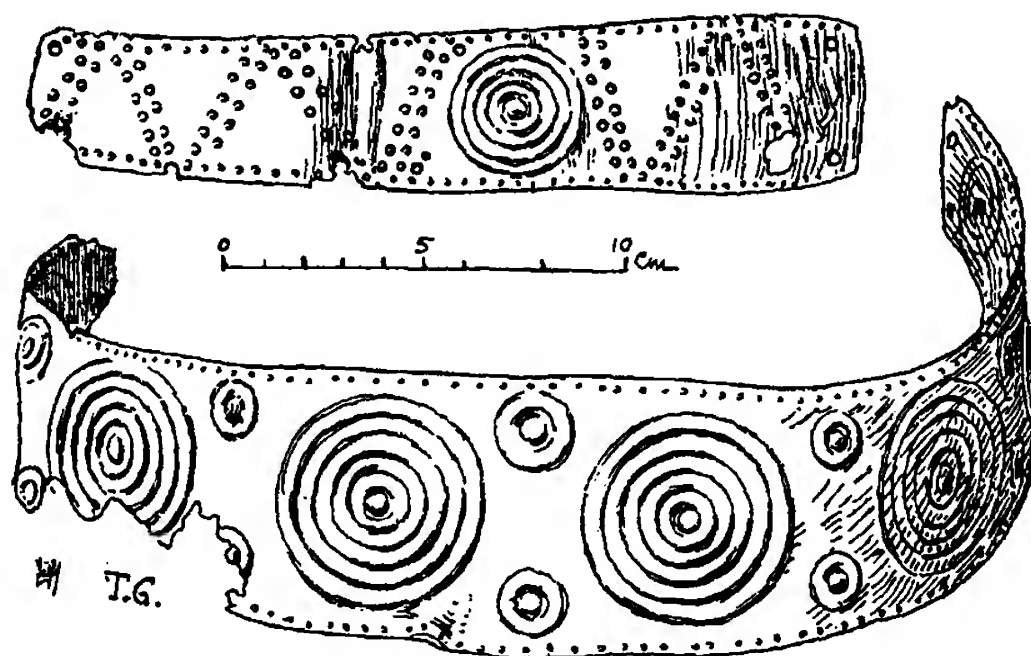
پاره‌یی از آویزهای یافت شده در معبد این شوشیناک، مانند برگ‌های طبیعی ساخته شده‌اند (شکل ۲۶۲). این‌گونه آویزه‌های برگ مانند در بابل و آشور ناشناخته‌اند، اما در میان مفرغ‌های لرستان نمونه‌های آن را می‌توان یافت. این نکته قرینه‌یی است که تاریخ آنها شاید به پیش از پایان سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد مربوط باشد.



شکل ۲۶۲



از انبوه تسمه‌های مسی نازک که به چرم یا پارچه می‌دوخته‌اند دو نمونه در شکل ۲۶۳ نشان داده شده است. تسمه‌ها معمولاً در گورها یافت می‌شوند. در گورها، اگر بر مچ دست‌ها یا زانوها باشند به صورت جفت راست و چپ، و اگر بر کمر یا گاهی بر پیشانی باشند به صورت تک دیده می‌شوند. طرح روی آنها معمولاً ساده، به صورت دایره‌هایی متحد‌المركز و ردیف‌هایی نقطه است که گاهی برجسته و گاهی سوراخ شده‌اند. در تپه گیان، به چینه‌ی سوم و دوره‌ی سلسله‌های اولیه تعلق دارند. آنچه در قبرستان الف کیش پیدا شده است<sup>(۱۱۱)</sup> به همین تاریخ مربوط می‌شود. همین طرح را که با طلا ساخته شده است اندک زمانی بعد، در اور می‌یابیم<sup>(۱۱۲)</sup>. همین‌گونه ورق‌های طلا با همین نقش‌ها از «موجلوس» واقع در کرت و از «سیرا»<sup>(۱۱۳)</sup> به دست آمده است که به دوره‌ی «مینوسی» دوم، مقارن با سلسله‌ی ششم فراعنه‌ی مصر، تعلق دارد و بنابراین، کمی مؤخرتر است. نمونه‌های ساده‌تر مدت‌ها بعد از «جونو»، واقع در تالش<sup>(۱۱۴)</sup>، پیدا شد که تقریباً نسخه‌ی بدل نمونه‌های اروپایی است، مثل مفرغ معروف به نوردیک<sup>۲</sup> از شونن<sup>۳</sup> (۱۱۵). آنچه از لرستان به دست می‌آید به حد افراط تزیین شده است. صحنه‌های شکاری که بر روی نمونه‌های بسیار عالی حکاکی شده است و در موزه‌ی لوور حفاظت<sup>(۱۱۶)</sup> می‌شوند، در بسیاری از جزئیات وجوه مشترک دارند با نقوش حیوانی که بر روی کودورو [سنگ‌های علامت مرز] کاسی‌ها و پس از کاسی‌ها آمده است.<sup>(۱۱۷)</sup> هیتی‌های بغازکوی نیز از همین نوع پوشش‌های فلزی بر روی کمربندهای خود به کار می‌بردند، مثلاً بر کمر آن ایزدی که بر روی دروازه حجاری شده است و تبری از نمونه‌ی لرستان در دست دارد. بخشی از این‌گونه پوشش فلزی با نقش مارپیچ در بغازکوی یافت شد.<sup>(۱۱۸)</sup>



شکل ۲۶۳

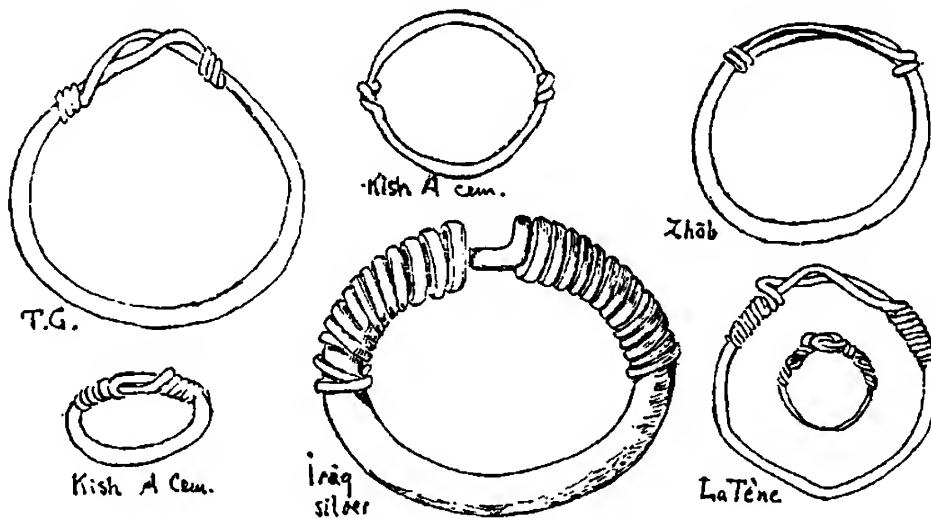
1. Syra

2. Nordic

3. Schonen

علاوه بر گردنبندهای مهره‌یی، از طوق یا النگوهای طوق‌مانند نیز استفاده می‌کردند (لوحه‌ی ۳۰). تا به حال در سومر طوق یافت نشده است. شاید آنچه بر گردن مجسمه‌ی سنگی «دریبد شیخان» (شکل ۳۰۱) آویخته‌اند نوعی طوق باشد. در ایام تاریخی مادها و مدت‌ها بعد اشکانیان، اما نه ساسانیان، از طوق مضاعف به عنوان زیور استفاده می‌کردند. ظاهراً مادها و اشکانیان رسم به کار بردن طوق را از سکاها فرا گرفته بودند. کهن‌ترین نمونه‌ها از تپه گیان به دست آمده است و به دوره‌ی جم‌دت نصر یا سلسله‌های اولیه مربوط می‌شود (لوحه‌ی ۳۰). این طوق‌های نقره‌یی کاملاً تاب خورده‌اند. شمش باریکی از نقره را، با مقطع مربع شکل و اضلاع اندکی مقعر، به حول محور آن تاب می‌داده‌اند و دو سرش را نیز به شکل قلاب ظریفی خم می‌کردند. از معبد این شوشیناک، النگوی طلایی به دست آمده<sup>(۱۱۹)</sup> که با همین شیوه ساخته شده است. شمش‌های باریک مفرغی و نقره‌یی را که مقطع مربع شکل داشتند، با تاب دادن و پیچاندن به صورت طوق درمی‌آوردند. تهیه‌ی طوق مفرغ ریخته‌شده که دو انتهای آن به یکدیگر گره بخورد بعدها رایج شد. طوق ریخته‌شده‌ی بدون تاب، با مخروطی مضاعف در وسط و بدنه‌ی استوانه‌یی اندک برآمده از مشخصات طوق‌های لرستان و تالش است.<sup>(۱۲۰)</sup>

اغلب النگوها و خلخال‌ها باز بوده و انتهای آنها را با شیارهای ساده آراسته‌اند. انبوهی حلقه‌های فلزی ساده در اندازه‌های گوناگون و گاهی بسیار بزرگ وجود دارد که یا مخصوص وزن کردن‌اند و یا شکلی مناسب حمل و نقل فلزات.<sup>(۱۲۱)</sup> این دو فرض با یکدیگر منافاتی ندارند. شمش‌های فلزی را حلقوی می‌کردند تا حمل و نقل آن آسان‌تر شود. هنگام معامله حلقه‌ها را وزن می‌کردند. در سرتاسر عصرهای مس و مفرغ، در اروپا نیز دقیقاً از همین شکل‌ها و قواره‌ها برای حمل و نقل فلزات استفاده می‌شده است. اما این نوع همانندی، چه از نظر کمی و چه از نظر کیفی، مثلاً با شباهت‌های موجود در شکل انواع سفال و نقوش روی سفال تفاوت فاحش دارد. با آنکه نمونه‌های فراوانی جمع‌آوری شده است، هنوز باید به میزان زیادی بر این نمونه‌ها افزود تا بتوان این روابط و همبستگی‌های مربوط به فلزات را توجیه کرد.

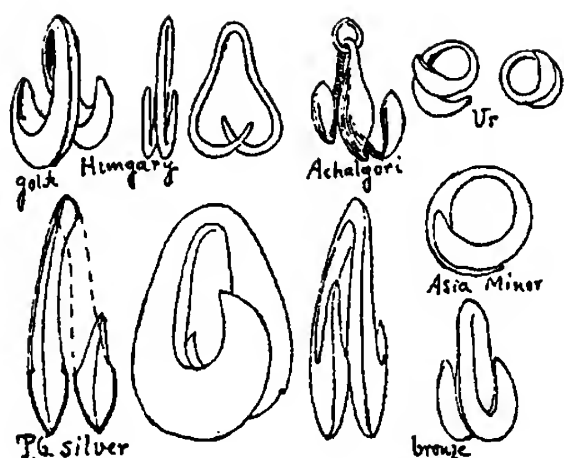


شکل ۲۶۴

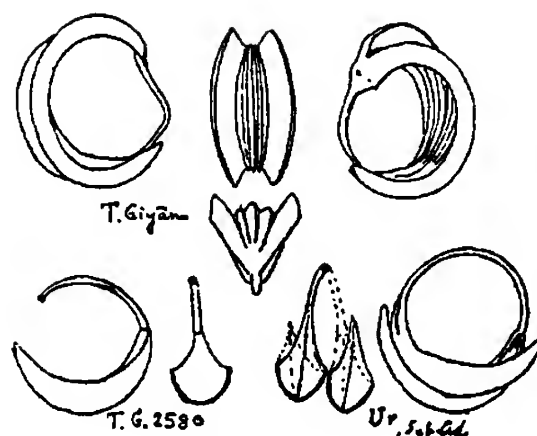
النگوها و دیگر زیورآلاتی که در شکل ۲۶۴ آمده است مسئله‌ی دشواری را به میان می‌آورند. بازوبند مفرغی بزرگ تپه گیان را از میله‌ی گردی ساخته‌اند که وسط آن ضخیم و دو انتهایش باریک است. دو انتهای باریک و به هم پیچیده، سنگ متحرکی را به وجود می‌آورد که گشاد کردن بازوبند را ممکن می‌سازد. دستبندهای کوچک‌تر و حلقه‌هایی که به همین شیوه ساخته شده‌اند از گورهای قبرستان الف کیش، یعنی دوره‌ی مسیلم یافت شده است. همچنین بازوبندی - دقیقاً همانند تپه گیان - در «مقول غندای»، دره‌ی زهاب و نمونه‌یی از طلا در آشور به دست آمده است.<sup>(۱۲۲)</sup> در بغداد، دستبند نقره‌یی بسیار سنگینی خریداری شد که تفاوت ضخامت چنبره‌ی آن با دو انتهای سیم‌پیچی شده‌اش بسیار زیاد است. این دستبند اکنون در موزه‌ی بریتانیا است و می‌گویند از یکی از نقاط باستانی سومر به دست آمده است. زیورآلاتی که شرح داده شد از نظر زمان ساخت، با یکدیگر تفاوت بسیار دارند؛ اما به لحاظ شکل ظاهری، مشخصات زیورآلات دوره‌ی موسوم به «تِن»<sup>۱</sup> در اروپای مرکزی را دارند. این دوره جدیدتر از آن است که در شرق از آن تقلید کرده باشند.

دو مارپیچ مضاعفی که در لوحه‌ی ۳۰ نشان داده شده است، حتی از این هم اروپایی‌ترند. در تپه گیان، از این مارپیچ‌ها فراوان به دست آمده است. نمونه‌ی نقره‌یی آن از نمونه‌ی مسی بیش‌تر است. پراکندگی این نمونه در اروپا، در عصر مفرغ از هلند به سرزمین‌های راین، مکلنبرگ، دانمارک، ژوتلند، سودرمانلند، لهستان، سیلزی، بوهم، هاشتات و ایتالیا و از آنجا به قفقاز (کوبان) می‌رسد. در فلات ایران و نواحی اطراف در اشنونک و تپه حصار دو پیدا می‌شوند. اما در حوزه‌ی سومر دیده نشده است.<sup>(۱۲۳)</sup>

هر جا از این گونه مارپیچ یافت شود، معمولاً با انواع سنجاق و زیورآلاتی مانند گوشواره همراه است که در شکل ۲۶۵ و لوحه‌ی ۳۰ تصویر شده است. یک جفت گوشواره‌ی بزرگ نقره‌یی را از ورق نازکی ساخته‌اند که تا و خم شده است. این گوشواره با آنکه ورم‌کرده می‌نماید، شکلی دلپذیر دارد. گوشواره‌های همانندی از جنس طلا، از عصر مس ترانسیلوانیای مجارستان به دست آمده است. نمونه‌ی گوشواره‌یی از «آخال‌گوری» قفقاز<sup>(۱۲۴)</sup> نشان می‌دهد که این گوشواره‌های بزرگ را چه گونه از گوش آویزان می‌کرده‌اند. اگر نمونه‌ی به دست آمده از تپه گیان را در کنار نمونه‌ی به دست آمده از ترانسیلوانیا بگذاریم مسئله‌یی را به روشن‌ترین وجه درمی‌یابیم که باید حل شود؛ این دو جفت گوشواره نسخه بدل یکدیگرند. در هر دو محل، این گوشواره‌ها، از نظر شکل، با زیورآلات مقدم و مؤخر بر خود رابطه‌یی اصیل دارند. هر دو بومی سرزمین خود هستند. پس امکان ارتباط بازرگانی منتفی است. به علت بعد مسافت هیچ‌گونه تماس مستقیم بین آنها ممکن نبوده است. معهذا تردیدی نمی‌توان داشت که هر دو آنها ساخته‌ی دست یک زرگر است.



شکل ۲۶۵



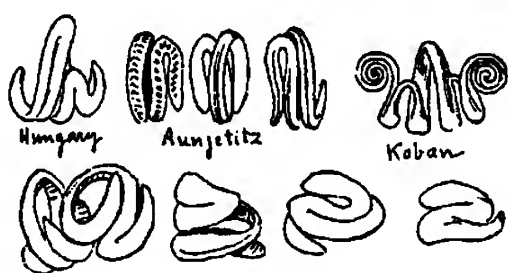
شکل ۲۶۶

نمونه‌یی مفرغی از تپه گیان، توپر و سخت است. با مفرغ ریخته از ورق چکش خورده تقلید کرده‌اند. در شکل ۲۶۵، نمونه‌ی ساده‌تر آن با عنوان «آشیای صغیر» مشخص شده است. این نمونه در استانبول خریداری شد. همانند آن نیز از چینه‌ی دوم «تروا» به دست آمده است. در سومر، از جمله در مقبره‌ی سلطنتی اور از این نمونه فقط نوع اروپایی‌اش، آن هم از طلا و نقره، فراوان یافت شده است. معمولاً آن را همراه با نمونه‌ی نوع دیگری از انگشتر می‌یابند که با سیم باریک مارپیچ ساخته می‌شود. قبرستان سلطنتی اور به روزگار «انانتوم انتمنه»<sup>۱</sup> لاگاش، یعنی حوالی سده‌ی بیست و هشتم پیش از میلاد، تعلق دارد. به قرینه‌ی مکاتباتی که با فراعنه‌ی سلسله‌ی ششم به تاریخ سده‌های بیست و ششم یا بیست و چهارم پیش از میلاد انجام شده، رسم است که تاریخ تروای دوم را در حدود ۲۶۰۰-۲۰۰۰ ق م محسوب نمایند. اما تاریخ تروای دوم برای اشیای فوق خیلی جدید است. این مورد را برای آن ذکر می‌کنم تا از آشفتگی حکمفرما بر تطبیق تاریخ‌های اروپای پیش از تاریخ با تاریخ‌های شرق باستان نمونه‌یی به دست داده باشم.

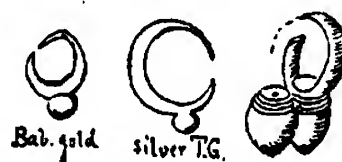
گواه وجود ارتباط نزدیک میان اور و تپه گیان باستانی از یک سو و اروپای پیش از تاریخ از سوی دیگر، گوشواره‌ی بزرگی است که در شکل ۲۶۶ و لوحه‌ی ۳۰ تصویر شده است. این گوشواره از ورق طلای نازک و ظریف ساخته شده است و سیمی قابل ارتجاع را به آن جوش داده‌اند. این نمونه به علت همانندی با گوشواره‌های «شوب - اد»، شهبانوی اور، شهرت جهانی یافته است. نسخه‌ی بدل آن، که از تپه گیان به دست آمد، از مس و شاید هم از نقره باشد. یک جفت از همین نمونه نیز در شاه‌تپه واقع در شمال شرقی ایران پیدا شد. (۱۲۵)

در تپه گیان، نوعی انگشتر نقره‌یی مارپیچی پیدا می‌شود که همانند آن نیز از اروپا به دست می‌آید. همان‌گونه که در شکل ۲۶۷ نشان داده شده است، این‌گونه انگشترهای کوچک همیشه جفت هستند و از

میله‌ی گرد نقره‌یی ساخته شده‌اند که مثل مار به دور خود می‌پیچد. از نوع همان انگشترهای مشهور «گره‌خورده»‌ی اروپایی‌اند که در مجارستان و بوهم و موراویا و سیلزی و اسکاندیناوی فراوان پیدا می‌شوند. در این مورد نیز امکان مبادله‌ی بازرگانی یا تماس مستقیم منتفی است. اما تمام آنها، چه آسیایی و چه اروپایی، کار دست یک صنعتگر است. هیچ الزامی برای اینکه اینها با این شکل مشخص ساخته شوند در کار نبوده است. آنچه آنها را به این شکل و ریخت درآورده ذوق و سلیقه‌ی هنرمندی واحد بوده است.

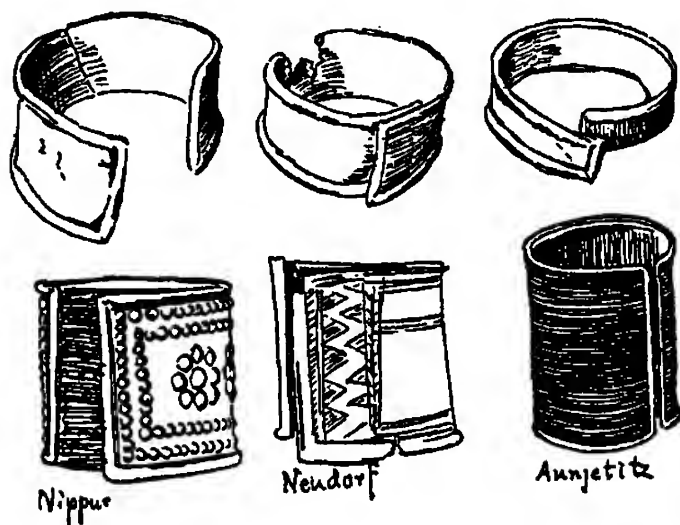


شکل ۲۶۷

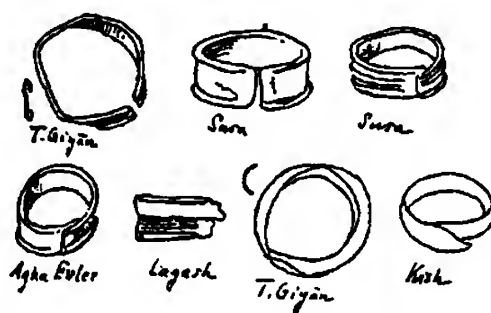


شکل ۲۶۸

همچنان‌که شکل این نمونه زیورآلات با زیورآلات از نوع اروپایی آن شباهت نزدیک دارد، نمونه‌ی گوشواره‌یی هم که در شکل ۲۶۸ آورده شده است، با نمونه‌های سومری - بابلی شباهت دارد. این گوشواره که از تپه‌گیان به دست آمده، از نقره ساخته شده و چون هلالی است که قطره‌یی از آن می‌چکد. نمونه‌های سومری - بابلی معمولاً از طلا هستند. از نمونه‌هایی که قطره‌ی آنها به شکل دو تخم‌مرغ است هنوز نمونه‌یی سالم و آسیب‌نندیده پیدا نشده است.



شکل ۲۶۹

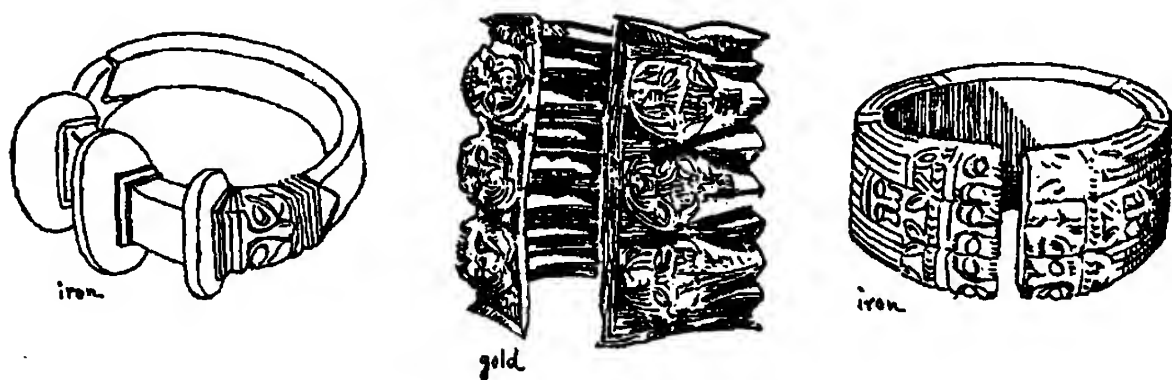


شکل ۲۷۰

دیگر اقسام دستبند و انگشتر با ورقه‌های فلزی پهنی ساخته می‌شد که لبه‌ی آنها پیچیده بود (شکل ۲۶۹). نمونه‌های نقره‌یی تپه‌گیان ساده و بی‌پیرایه است. دستبند نقره‌یی دیگری از نینور (۱۲۶)، همانند

ورقه‌های پوششی تپه گیان، با دایره‌ها و نقطه‌ها تزیین یافته است که به دوره‌ی «گودآ» منسوب می‌شود. نمونه‌هایی هم از قبرستان الف کیش به دست آمده است. خلخال‌هایی با همین شکل و طرح‌های شبیه طرح‌های ایرانی، متعلق به اوایل عصر مفرغ، در اتریش و بوهم و لهستان یافت شده است. در اونچ‌تیتز<sup>۱</sup>، دقیقاً مانند تپه گیان، اینها همیشه همراه با حلقه‌های گره‌خورده یا مارپیچ و سنجاق دیده شده‌اند. آن‌گاه که درباره‌ی نوعی پیاله‌های سیاه‌رنگ شرح می‌دادیم، به وضع استثنایی فرهنگ اونچ‌تیتز در اروپای پیش از تاریخ اشاره کردیم.

حلقه‌های انگشتری با همین شیوه ساخت (نمونه‌های تپه گیان نقره‌بی‌اند) در «لاگاش» دیده شده است (شکل ۲۷۰). آنها را به دوره‌ی سارگن منسوب می‌دارند، اما احتمال می‌رود قدیم‌تر باشند. نمونه‌های مفرغی همین شیء از معبد این شوشیناک<sup>(۱۲۷)</sup> و آغااولر<sup>(۱۲۸)</sup> تالش به دست آمده است. نوع دیگر آن با مقطع بندبند و ساخته از ورق فلزی، در تپه گیان و گورستان الف کیش دیده شده است. کمیاب‌ترین نمونه دستبندهای ایرانی، دستبندی از طلا است<sup>(۱۲۹)</sup> و معدودی که از آهن ساخته شده‌اند.<sup>(۱۳۰)</sup>



شکل ۲۷۱

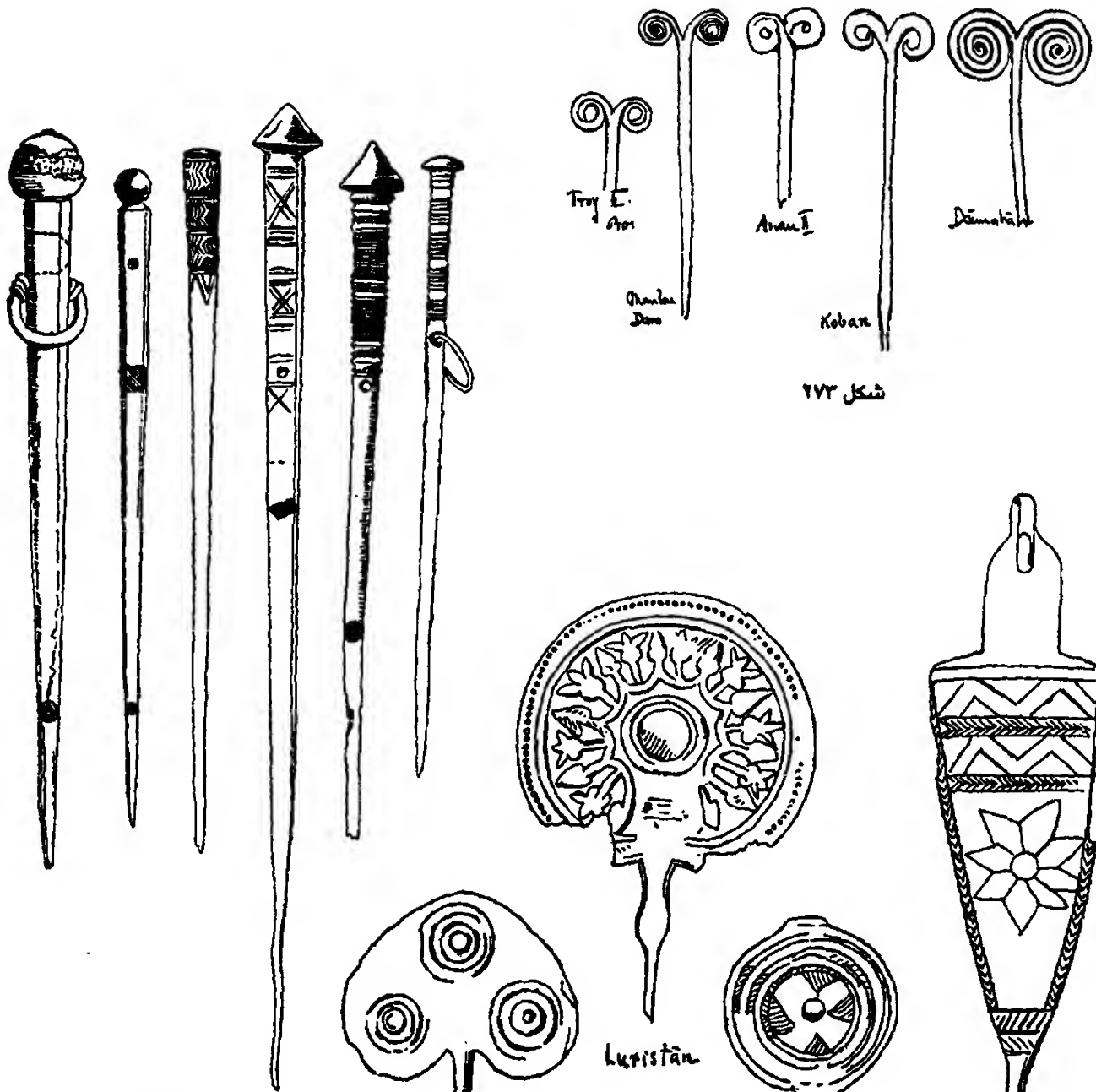
یکی از این دستبندهای آهنی وسیله‌ی برای گشودن دارد (شکل ۲۷۱). از همین نمونه با مفرغ نیز تقلید می‌کرده‌اند. این نوع دستبند سه قرص برجسته در وسط و دو سر شیر سنت ساخت در طرفین دارد. خود حلقه‌ی دستبند چهارلبه دارد. دستبند آهنی دیگری که سنگین و پهن و اندکی باز است، چنان زینت یافته که گویی از تعدادی حلقه ساخته شده است. در شکاف دستبند، هر یک از حلقه‌ها به سر کوچک شیری منتهی می‌شود و در جای جای روی دستبند سر شیرهای دیگری نصب کرده‌اند. از قرار معلوم، این دستبندهای آهنین را به همان شیوه‌ی می‌ساخته‌اند که خنجرهای آهنی را درست می‌کرده‌اند و پیش از این شرح داده شد.<sup>(۱۳۱)</sup> تمام نکاتی که در آنجا متذکر شدیم درباره‌ی دستبندهای آهنین نیز صادق است. این زیورآلات بسیار گرانها به شمار می‌آمدند. خود مصرف آهن برای ساختن زیورآلات دلالت دارد بر عصر پیش از رواج

آهن. مراد از عصر پیش از آهن، آن روزگاری است که نخستین کوشش‌ها برای کارکردن با آهن آغاز شده بود که تقریباً می‌شود اواخر سده‌ی پانزدهم و اوایل سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد.

دستبند طلای ساخته‌شده از ورق طلای چکش‌خورده و حکاکی‌شده تقلیدی بود از دستبند آهنی، دستبند آهنی که الگویی زیبا و ارزشمند شناخته می‌شد. البته آنچه با طلا تقلید می‌شد به مراتب از آنچه الگو بود ظریف‌تر از کار درمی‌آمد. مانند سرهای شیر و سیله‌ی تیغ تیزکنی ساخته از طلا و به دست آمده از شوش که به مراتب از نمونه‌ی مفرغی لرستان ظریف‌تر می‌نمود (شکل ۲۵۳). یا مانند دستبند مفرغی ساده‌تری که آن نیز تقلیدی بود و در مجموعه‌ی «دیویدویل»<sup>۱</sup> در پاریس موجود است. خودم نیز بخشی از دستبندی را در اختیار دارم که دقیقاً همان شکل را دارد، ولی جنس فلز آن روی خالص است. از زیورآلات به معنای واقعی کلمه که بگذریم، از تمام نقاط تاریخی کاوش‌شده در ایران به ویژه از تپه گیان و لرستان، انبوه عظیمی از سوزن و سنجاق نقره‌یی و مسی و مفرغی به دست آمده است. اندازه‌های آنها در حدود ۴ تا ۱۲/۵ سانتیمتر متفاوت است. همیشه تک هستند و احتمالاً برای آرایش مو و گیسو به کار نمی‌رفته‌اند و وسیله‌ی بستن شل و انواع دیگر جامه بودند.

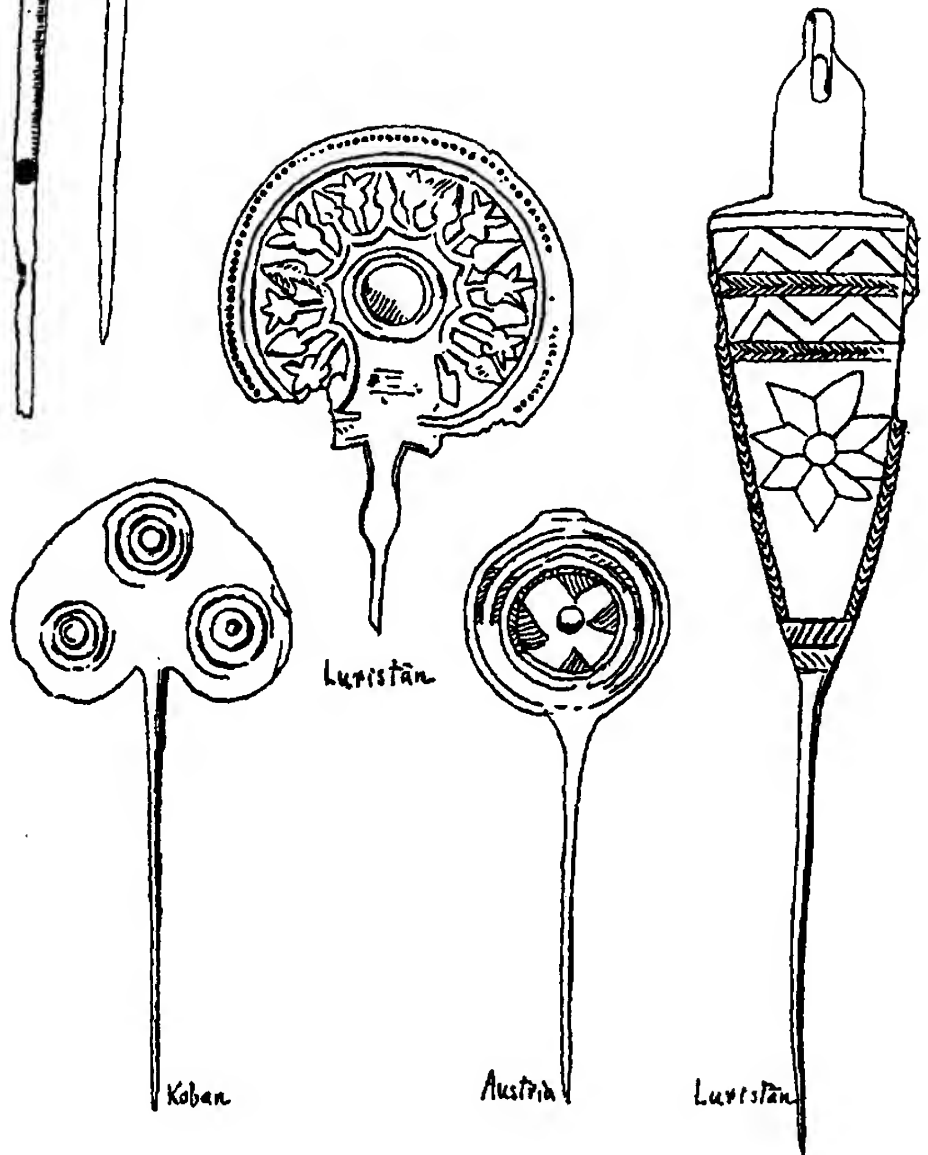
اولین نمونه‌ی شکل ۲۷۲، یکی از دو سنجاق مجموعه‌ی شخصی خودم است. این سنجاق از مس (یا مفرغ؟) است. مقطع آن در بالا هشت‌ضلعی است و چون به پایین می‌رسد دایره می‌شود. نزدیک سرش سوراخی است که حلقه‌یی نقره‌یی در آن جای داده‌اند. سرش کروی است از جنس خمیر که بالا و پایین آن را با ورق بسیار نازک نقره پوشانده‌اند، به طوری که بخشی از مغز آن دیده می‌شود. این گونه سنجاق با این مشخصات، شهرتی همچون نمونه‌های ساخته‌شده از طلای آن دارد که از قبرستان الف کیش و آرامگاه‌های سلطنتی اور پیدا شده است.<sup>(۱۳۲)</sup> این نمونه‌ها به دوران اولین سلسله‌هاتعلق دارد که با چینه‌ی سوم (یا اواخر چینه‌ی چهارم) تپه گیان مطابق است. بیش‌تر سنجاق‌ها از این چینه به دست می‌آیند. چنین سنجاقی، که سر آن شکسته بود، از دفینه‌یی همزمان با معبد این شوشیناک کشف شد. دقیقاً همانند آن، سنجاقی از تپه گیان است که به مجموعه‌ی شخصی خودم تعلق دارد.<sup>(۱۳۳)</sup>

نمونه‌ی دوم شکل ۲۷۲ از مس (؟) و به همین شکل است، فقط بر سر آن سنگ لاجورد کوچکی کار گذاشته‌اند. در قبرستان الف کیش<sup>(۱۳۴)</sup> نیز از این نوع دیده شده است و بنابراین، این دو نوع همزمان‌اند. «دو زنویاک»<sup>۲</sup> در «لاگاش»، سنجاقی با همین شکل از مس یافت که آن را به عصر جدید اوروک منسوب می‌دارد<sup>(۱۳۵)</sup>.



شکل ۲۷۲

شکل ۲۷۲



شکل ۲۷۲

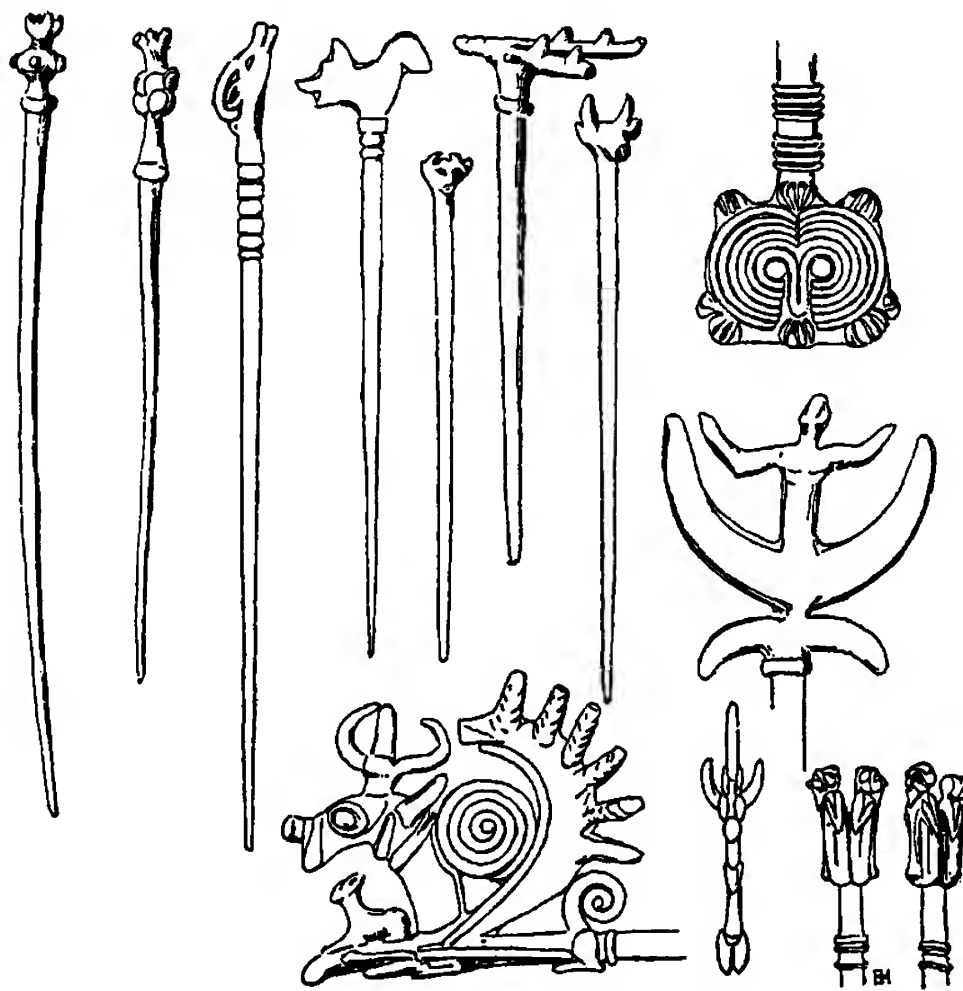


سنجاق‌های ۴ و ۵ متأخر هستند. باستان‌شناسان اروپای پیش از تاریخ، نمونه‌ی ۳ را «سنجاق ورم‌کرده» می‌خوانند. سنجاق ۶ به چینه‌ی دوم تپه‌گیان، یعنی هزاره‌ی دوم اختصاص دارد. از مطالعه‌ی انبوه سنجاق‌های جدیدتر تپه‌گیان، که همانند را آنها در پایان دوره‌ی کاسی‌های بابل و در تالش (دریای کاسپین) و اروپا مشاهده می‌کنیم، صرف نظر می‌نماییم.

سنجاق‌هایی که سر آنها دو مارپیچ قرینه (شکل ۲۷۳) دارد در پهنه‌ی بسیار وسیع‌تری رواج دارند. این سنجاق‌ها در ایران، در چینه‌ی دوم «آنو» و دامغان<sup>(۱۳۶)</sup> دیده می‌شوند. در مشرق نیز در «چنودارو» سند<sup>(۱۳۷)</sup> از دوره‌ی «چهوکار»، که تقریباً معادل دوره‌ی اکد است، پیدا شده‌اند. در قفقاز، مثلاً در کوبان فراوان‌اند. در تروای دو و سیکلادس و ایتالیای عصر عتیق نیز یافت می‌شوند. هرجا از این نمونه سنجاق دیده شده همیشه همراه بوده است با دیگر زبورآلاتی که شکل مارپیچی دارند. این‌گونه شکل‌ها به تحقیق سومری نیستند. آنچه مایه‌ی تعجب و شایان توجه و مطالعه می‌باشد این واقعیت است که این اشیا در ضمن آنکه از اروپا تا هندوستان همه جا فراوان‌اند، به سرزمین‌های تمدن‌های باستانی خاور نزدیک راه نیافته‌اند. در شکل ۲۷۴، چهار نمونه سنجاق از نوعی دیگر که رواج بسیار داشته تصویر شده است. سنجاق‌هایی که سر آنها به صورت قرص یا دایره است و در لرستان معمولاً از ورق فلز قلمزده ساخته شده‌اند. در شمال ایران معمول بود که آنها را قالب‌ریزی کنند. تزیینات روی نمونه‌های لرستان یادآور طرح‌های دوره‌ی میانه‌ی آشوری (۱۴۰۰-۹۰۰ ق م) است.<sup>(۱۳۸)</sup> تاریخی که با دیگر مشخصات تاریخگذاری مفرغ‌های لرستان هم‌نوایی دارد. یک نمونه از لرستان که در شکل ۲۷۴ آورده شده، سرش به ماله‌ی بنایی شبیه است و کاملاً اروپایی می‌نماید. دو نمونه‌ی دیگر در همین شکل، یکی از شبه‌جزیره‌ی «کوبان» در قفقاز و دیگری از «نیودرف» اتریش به عصر مفرغ آن سرزمین تعلق دارد.

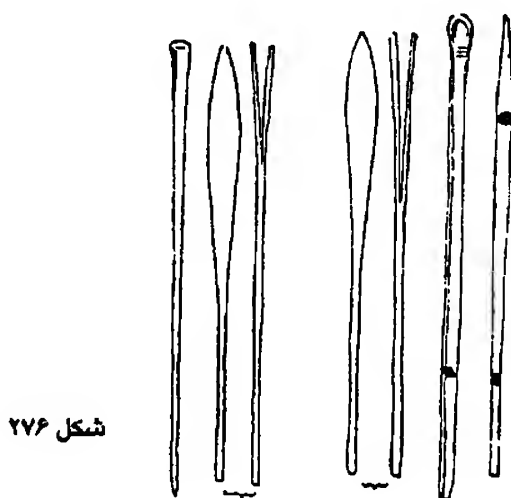
سنجاق‌هایی که سر آنها به شکل حیوانات است، آنچنان‌که در شکل ۲۷۵ گروه‌بندی شده‌اند، نوع فراوان سنجاق در دوره‌ی جدید لرستان است. کهن‌ترین و در ضمن ساده‌ترین نمونه‌ها ظاهراً آنهایی هستند که سر کوچک گاو نریا سر دیوی را دارند و از گورستان الف کیش می‌باشند. آن نمونه که سر گوزن دارد از «گوک تپه» نزدیک ارومیه به دست آمد.<sup>(۱۳۹)</sup> وصفی که می‌گوید: «میخ‌های مربوط به نعش مردگان را گاهی در سوراخ گوش و گاهی از بالای سر آنها، به طور عمودی، در جمجمه فرو می‌کرده‌اند.» اگر درست و قابل اطمینان باشد، دلالت بر این دارد که از اینها استفاده‌ی ثانوی نیز می‌شده است. دقیقاً به همان شیوه‌ی که در گورهای لرستان اشیای گوناگون را به ترتیبی کنار یکدیگر می‌نهادند که هیچ ارتباطی با کاربرد اولیه و اصلی آنها نداشت. مصرف ثانوی این سنجاق‌ها نیز هر چه بوده، اثری بر کاربرد اولیه‌ی آنها، به عنوان سنجاق شنل و ردا، نداشته است. تمام نمونه‌های دیگر شکل ۲۷۵ از لرستان است. حتی نمونه‌های ساده‌ی که سر بزی یا پرندگی را دارند قدمت زیاد ندارند. حیوانات بالدار و شاخدار که در پایین شکل آمده‌اند، نماینده‌ی گویاتر

و شفاف تر هنر لرستان اند. سر شیر که به نقش مارپیچ متحدالمرکزی، نه چندان غیر معمول، تبدیل شده از سرهای عجیب «هومبابا»<sup>۱</sup> (۱۴۰) بابلی اقتباس شده است. نوع ساده و به عاریت گرفته شده ی این نقش در لرستان رواج بسیار داشته است. این نقش دارد. از یک سو، از روبه رو شباهت بسیار دارد با نقش «شکمبار» چینی و از سوی دیگر، نیمرخ آن بستگی بی واسطه دارد با نقش معروف «سرعقاب» آوردوس های مغولستان و سکاها (با شکل ۲۹۲ مقایسه شود). مردی که با دست های گشوده در میان هلال ایستاده است باید مفهومی دینی را ایفا کند. اما جالب ترین نمونه، سنجاق گوشه راست پایین شکل است و دو نفر پیرمرد را نشان می دهد که پشت بر پشت یکدیگر نهاده اند. با نهایت ظرافت و مهارت ساخته شده است و فقط سه چهارم اینچ قد دارد. با آنکه فقط سرهای مفرغی سنجاق به جا مانده اند، اما بدنه ی سنجاق ها آهنی بوده است. دو سنجاقی که انار دارند برای نشان دادن یکی از فراوان ترین و رایج ترین نمونه های لرستان آورده شده است. انار میوه ی بومی ایران است. شکل انار از دوره ی کاسی ها به بعد، در بابل و آشور یکی از رایج ترین طرح های تزیینی با گیاه بوده است. (۱۴۱)



شکل ۲۷۵

از انبوه سوزن‌ها و اشیای مشابه چشم‌پوشی می‌کنیم و به ذکر معدودی از وسایل پیرایش، از جمله انواع مورچین‌ها، اکتفا می‌کنیم. دو نمونه‌ی یافت‌شده در تپه گیان، چنان در اثر زنگ‌زدگی آسیب دیده‌اند که به یک قطعه تبدیل شده‌اند. آنها را در شکل ۲۷۶ می‌توان دید. اینها از نمونه‌ی زیورآلات به دست آمده از آرامگاه سلطنتی اند. (۱۴۲) دو ژنویاک این‌گونه اشیاء را، که به طور انفرادی در لاگاش یافت می‌شوند، به دوره‌ی اوروک منسوب می‌دارد. این‌گونه اشیاء در اروپای پیش از دوره‌ی «هالشتات» دیده نشده است. دوره‌ی که شروع آن را ۱۵۰۰ یا ۱۲۰۰ ق م می‌دانند.



به هنگام مطالعه و تجزیه و تحلیل سفال فلات ایران، به دفعات یادآور شباهت‌های آن با سفال اروپا و چین دوردست شدیم. این‌گونه شباهت را معمولاً حاصل تماس مستقیم می‌دانند. گاهی حوزه‌های فرهنگی مرزهای مشترک دارند و گاهی مرزهایی که در یکدیگر تداخل یافته‌اند. بنابراین، شکل اشیاء، تزیینات روی آنها و فنون به کار رفته - هر چند که در شرایط محلی ریشه‌های عمیق‌تر دارند - و اندیشه‌ها و علایم و نمادها گاهی حرکت می‌کنند و انتقال می‌یابند. حتی لازم نیست که تماس مستقیم یا غیرمستقیم وجود داشته باشد. اما روابط متقابل فرآورده‌ها و تولیدات فلزی، در گستره‌ی سرزمین‌های پهناور، طبیعتی به کلی متفاوت دارد. در میان فرآورده‌های فلزی، چه بسا اشیایی می‌یابیم که نه تنها با فرایند فنی واحدی تولید یافته‌اند بلکه شکل آنها نیز نسخه‌بدل یکدیگر است. هر چند شکل اشیای فلزی تولیدشده متأثر از فرایند تولید است، لزومی ندارد که تمام آنها نسخه‌بدل یکدیگر باشند. شکل آنها به آسانی می‌تواند دلبخواه و ارادی باشد. اما آنچه در نواحی به کلی جدا از هم اغلب معمول است تولید اشیای کاملاً همانند، در چهارچوب مجموعه اشیایی مرتبط با یکدیگر است. این‌گونه یکنواختی در فن تولید به هیچ وجه الزامی در ذوق و سلیقه نیست و کسی یا عاملی آن را دیکته نمی‌کند. به عکس، اختلافات مکانی و قومی می‌بایست در تفاوت‌های تولیدی و شکلی انعکاس یابد. از اینها گذشته، این شباهت بسیار و نزدیکی تنگاتنگ - مگر در موارد استثنایی - فقط و فقط در قلمرو فلزات صادق بوده است و ملاحظه می‌شود که اشیای فلزی کاملاً همانند اغلب اوقات با

سفالی کاملاً متفاوت همراه است. مسلم است که این روابط نزدیک و همانندی‌های حیرت‌آور ناشی از تماس - که فقط می‌تواند مستقیم بوده باشد - یا تقلید، یا بازرگانی و یا انتقال اندیشه و رفت و آمد آدمیان نبوده است. برای حل این معما باید راه‌هایی دیگر را طی کرد.

در دشت‌های وسیع و پست خاور نزدیک که گهواره‌ی کهن‌ترین تمدن‌ها بوده و اغلب زیستگاه اقوامی است که به علت نوع زبان و دیگر روابط، «سامی» خوانده می‌شوند، هیچ‌گونه فلز یافت نمی‌شود. از ماجرایی هابیل و قابیل و شجره‌نامه‌ی اعقاب و اخلاف آنان که در باب چهارم «سفر پیدایش» آمده است، همگان آگاه‌اند. این داستان آن آداب و رسوم اجتماعی را که در میان طوایف بدوی جاری و برقرار بود - اما به هیچ‌وجه محدود به سرزمین آنان یا سامی‌ها نبود - برملا و در معرض دید می‌گذارد. پس از آنکه هابیل به قتل می‌رسد، قابیل محکوم و ملعون و مطرود می‌شود. قاتل بالقوه‌ی قابیل نیز به نوبه‌ی خود، به هفت بار قصاص تهدید می‌شود. اما این بدان معنا نیست که قابیل برادرکش امان می‌یابد. اسم قابیل مفهوم «آهنگر» را می‌رساند. دقیق‌تر بگوییم، از آن معانی «معدنچی» یا «فلزکار» نیز مستفاد می‌شود. در این مورد هیچ‌گونه شک و تردید جایز و پذیرفتنی نیست، چه در غیر این صورت، داستان هابیل و قابیل اهمیت و جلوه‌ی خود را از دست می‌دهد. داستان، با توجه به علت‌ها و انگیزه‌ها، سعی دارد مشیت الهی را بر دو استثنا در امر قصاص معمولی توجیه کند: یکی، معاف بودن از قصاص برای قاتلی که اقرب خویشان مقتول است و دیگری، دیه‌ی بسیار سنگین‌تر از معمول برای کسی که «آهنگری» را به قتل رساند.

زندگی قدیم‌ترین اقوامی که به زبان سامی تکلم می‌کردند و همچنین اقوامی که با زبان‌های هندواروپایی سخن می‌گفتند به سختی متأثر از حق قصاص بود. مراد اصلی از این حق، تضمین بقا و دوام خانواده و طایفه بود. به عکس جوامع بومیان اولیه‌ی سرزمین‌های شرق نزدیک که آثار مادرسالاری در جامعه‌ی آنها هویدا است، در جوامع سامی و هندواروپایی نظام پدرسالاری محض برقرار بود. در کهن‌ترین روزگارها، احساسات خویشاوندی از خانه و خاندان فراتر نمی‌رفت و اثر نداشت. خاندان نیز عبارت بود از مجموع افراد ذکوری که خویشاوندی‌های نزدیک و هویدا می‌داشتند. خویشاوندی که در زبان‌های لاتینی با واژه‌ی «اگناتی»<sup>۱</sup> و در زبان‌های ایرانی با لفظ «آداتا»<sup>۲</sup> ابراز می‌شد. بسط این روابط به طیف وسیع‌تر طایفه و قوم که اصولاً همان مفهوم را داشت - یعنی داشتن تبار مشترک از نیای اساطیری، به جای درجات خویشاوندی مشخص و آشکار - پیشرفتی است که در طول تاریخ حاصل شده است. هرگونه واحد نژادی، از خانواده و خاندان گرفته تا طایفه و قبیله، نوعی سعی در تعیین مرز و محدود کردن این قانون بنیادین ضامن حق خویشاوندی است. (۱۴۳)

حق قصاص به علت فطرت و طبیعت این حق، قابل اجرا درباره‌ی اقارب بلافصل نیست؛ زیرا موجب

خاموشی اجاق خانواده و نابودی خاندان می‌شود. بنابراین، استثنایی قایل می‌شدند و قاتل را به کلی مطرود و مردود می‌کردند. هیچ قبیله‌یی هم نمی‌توانست او را در میان خود بپذیرد، اما به قتلش نمی‌رساندند. دومین استثنا از حکم قصاص، استثنایی که باز در میان اقوام سامی زبان و هندواروپایی زبان مشترک بود، مربوط به زنده ماندن آهنگرها می‌شد، زیرا جایگزینی آنان ممکن نبود. آنچه زندگی آهنگران را حفظ و ضمانت می‌کرد، دیه‌ی بسیار سنگینی بود که اگر به قتل می‌رسیدند می‌بایست پرداخت شود. خود این واقعیت، که قوانین معمولی رایج در جامعه درباره‌ی آهنگران اعمال نمی‌شد، دلیل مثبت و قطعی است که آهنگرها در اصل به هیچ خاندانی تعلق نداشته و اصولاً بیگانه بوده‌اند. این استثنا که به منظور حفظ و نگاهداری آنان رعایت می‌شد، یکی از گام‌های نخستین در زمینه‌ی پیدا شدن حقوق بین‌المللی بوده است. محافظت اینان در فراسوی واحد نژادی بدوی، دلیلی آشکار دارد. با این اقدام، تجارتی حیاتی و ضروری، یعنی تجارت فلزات ممکن و میسر می‌شد. (۱۴۴)

برای استفاده از این حمایت و حفاظت، آهنگران می‌بایست آهنگر بودن خود را نشان دهند، یعنی ثابت کنند که واقعاً از جمله‌ی آهنگران‌اند. برای ثبوت چنین مطلبی، آنها گاهی با خود علامت یا نشانی داشتند. در تورات آمده است: «... و خداوند به قابیل نشانی داد تا هر که ورا یابد نکشد». یعنی خداوند بر قابیل نشانی گذاشته تا همه بدانند که او به خداوند تعلق دارد و بنابراین، کسی نباید به او دست‌درازی کند. (۱۴۵) امروزه نیز طایفه‌ی «سولایب»<sup>۱</sup>، آهنگران دوره‌گردی که عرب شده‌اند، بر پیشانی خود علامت چلیپا می‌گذارند. این علامت، صلیب مسیحیان نیست بلکه حرف T باستانی، آخرین حرف الفبا است. در خط میخی اکدی این حرف، همراه اسم اشاره برای خدا، «پرزیلو»<sup>۲</sup> تلفظ می‌شد که مفهوم «آهن» را ایفاد می‌کرد. بنابراین، بعید نیست که «ت» سولایب در همان روزگار عهد عتیق و تورات، «نشان قابیل» بوده باشد. (۱۴۶) از نسل قابیل «توبال» (توبل) زاییده می‌شود که سازنده‌ی تمام وسایل و ابزار مسی و آهنی بود. (۱۴۷) اگر قابیل آهن را داغ و نرم می‌کرد، توبال چکش‌زن و آهنگری ماهر است. به عبارت دیگر، در روزگار توبال چکش‌زدن و آب دادن و دیگر فنون مناسب کار کردن با آهن ابداع و اختراع شده است. هیچ‌یک از دیگر بازماندگان قابیل طایفه و قبیله‌یی تشکیل نمی‌دهند و هر یک از آنان مظهر و نماینده‌ی یک حرفه و پیشه‌اند. حرفه‌های نه‌چندان پسندیده و خوشنام که معمولاً مردم سرگردان و رهگذر بدان می‌پردازند. حرفه‌هایی از قبیل: سفیدگری، تیغ‌تیزکنی، بندزدن، تله‌موش فروشی. این وضع تا امروز نیز ادامه دارد. (۱۴۸)

فقط اعقاب توبال به صورت طایفه و قبیله درمی‌آیند. همان قبیله‌یی که آشوری‌ها آنان را «تابال»<sup>۳</sup> می‌خوانند و یونانیان تی‌بارنی‌ها<sup>۴</sup> که ساکنان پونتوس بودند. بعدها در دیگر کتاب‌های تورات، با

«موشاخ»<sup>۱</sup>ها تداعی می‌یابند. همان‌گونه که در سالنامه‌های آشوری با «موشکی»ها و نزد یونانیان با «موسخوی»ها ارتباط پیدا می‌کنند. مؤلفان کلاسیک، از هکاتئوس در آخر سده‌ی ششم پیش از میلاد گرفته تا استرابون و بطلمیوس، آنان را در ناحیه‌ی پونتوس جای می‌دهند و می‌گویند شهرهای آنان «امیسوس»<sup>۲</sup> و «اوی‌نوی»<sup>۳</sup> و «کمنه پونتیکا»<sup>۴</sup> نام داشته و همسایه‌ی چلبی‌ها و یا به قول هومر «الیبه»<sup>۵</sup> بوده‌اند. تابال‌ها و موشکی‌های مذکور در اسناد و مدارک هیتی‌ها و آشوری‌ها، در کاپادوکیه کنار ارتفاعات توروس می‌زیستند؛ در نزدیکی رشته‌کوه‌های آنتی‌توروس، حوالی شهر کومنه در کتونیه<sup>(۱۴۹)</sup> واقع در شمال غربی «هیلاکو» یا کیلیکیه اطراف «مزکه - قیصریه». این ناحیه که انبوهی است از کوهستان‌های غنی از نظر سنگ فلزات در همان نقطه‌یی است که سلسله کوه‌های تاروس خود را از فلات ارمنستان جدا می‌کند. مردم ساکن این سرزمین معدن‌یاب بودند و همیشه در جست‌وجوی سنگ‌های فلزی هر جا که از معدنی اثر می‌یافتند همان‌جا رخت اقامت می‌افکندند.

یکی از اقوام متحرک و رهگذر که تورات به آن اشاره کرده است، «محیر»<sup>۶</sup> نام دارد. اسم این قوم در آیه‌ی یازدهم، باب چهارم از کتاب اول «تواریخ ایام» آمده است. همین واژه در زبان آشوری می‌شود محیرو<sup>۷</sup> که معنای «پيله‌وری» و «دستفروشی» را می‌رساند. در تورات اینان از بازماندگان و اخلاف کلوبه<sup>۸</sup> می‌باشند. «ار. ایسلر»<sup>۹</sup> این اسم را مظهر قوم «محیر» که کارشان داد و ستد و خرید و فروش بود، می‌داند و آنان را همان چلی‌بونیت‌های<sup>۱۰</sup> (۱۵۰) بطلمیوس به‌شمار می‌آورد. در آثار هومر شواهد غیرمستقیمی در تایید این تعبیر و تفسیر وجود دارد. در ایلیاد (دوم، ۸۵۶) سرزمینی را که بعدها زیستگاه چلبی‌ها شد سرزمینی می‌داند که «هدیوس»<sup>۱۱</sup> و «ارپیستروفوس»ها، یعنی پيله‌وران و دستفروشان، از آنجا برخاسته‌اند. بنابر شرحی که بر آپولونیوس نوشته‌اند، چلبی‌ها از نسل نیایی به نام «چلب» فرزند «ارس» پیدا شده‌اند. این اسم تلفظ یونانی همان اسم کلوبه است. چه‌بسا نام قبیله‌یی از نژاد کهن‌ترین مردم بومی آناتولی و ایران در این دو اسم انعکاس یافته است.<sup>(۱۵۱)</sup> هم در تورات و هم در نوشته‌های هومر، همیشه آهنگران دوره‌گرد با بازرگانان تداعی می‌یابند. شعری کهن از مصر روزگار فراعنه‌ی میانه - که شاید در اصل از این هم قدیم‌تر باشد - هنگام برشمردن امتیازات و برتری شغل دبیری، آن را با دیگر مشاغل مقایسه کرده است و می‌گوید: «تولیدکنندگان جنگ‌افزارها باید بارهای سنگین بر پشت چارپایان نهند و عازم دیار بیگانگان و غربت شوند». (۱۵۲)

چلی‌بونیت که بطلمیوس متذکر آن است باید ناحیه‌ی «حماه» باشد. همان شهر «ناحاش» که در آیه‌ی دوازدهم، باب چهارم، کتاب اول «تواریخ ایام» آمده است و در آشوری می‌شود «نوهاش شه» یا «شهر مس». شاید هم چلبیون در وادی حلبون، در شمال دمشق واقع است که شراب آن مشهور بوده است. در کتاب

1. *Mōshākh*2. *Amisus*3. *Oenoe*4. *Comana Pontica*5. *Alybe*6. *Mahir*7. *mahiru*8. *kēlubh*9. *R. Eisler*10. *Chalybonitis*11. *Hodios*

حزقیال (باب ۲۷، آیه ۱۸) می‌گوید: «با شراب حلبون». همراه بودن شراب‌اندازی با پیشه‌ی معدن‌یابی تصادفی نیست. درخت رز در آغاز بومی آسیای صغیر بود و از آنجا بود که رز و محصول آن به دیگر نقاط جهان رفت. دمیرمعدن محل معادن آهن قزوته نیز در نزدیکی قونیه، شهر شراب چلبی‌ها واقع است. نقاطی از قبیل «چلبیون - حلبون» و «چلی بونیتیس - نوه‌اش شه» باید اسامی خود را از مراکز تولیدی چلبی‌ها در امانوس و لبنان گرفته باشند. همین‌گونه ترکیب فلزکاری و تولید انگور را در کت پت - قزوین، (تاکستان)، واقع در ماد شاهد هستیم. محلی که به تحقیق یکی دیگر از جاهایی است توسط قزوته‌ی‌ها آباد شده بوده است. «محیر» یا پيله‌وران و دستفروشان نه تنها از تروا گذشته بودند، بلکه در آنتی‌توروس نیز رخت اقامت دائم نیفکندند. جمعی از آنان به اسم تابال یا تی‌بارنی‌ها در آن محل به جا ماندند و جمعی از آنان نیز از امانوس و لبنان سر درآوردند. (۱۵۳)

قوانین و اندیشه‌های ابتدایی درباره‌ی آهنگران و پيله‌وران، آنچنان‌که در داستان هابیل و قابیل و آثار هومر و اساطیر یونانی و افسانه‌های عامیانه‌ی آلمانی و شعر مصری منعکس شده است، نمی‌تواند منشأ و سرچشمه‌ی اخیر داشته باشد. آن‌گاه که داستان هابیل و قابیل نوشته می‌شد این قوانین و باورها دیرینه و تقریباً از یاد رفته بودند. در روزگار هومر نیز اسطوره شده بودند. اینها بایستی در همان ابتدای پیدایش فلز به وجود آمده باشند. آن روزگاری که معدنچیان و آهنگران واقعاً بیگانه بودند. اینان پیش از آنکه کولی‌ها سرگردانی را پیشه کنند، یکجانشینی را رها می‌کنند و به تقاضای پیشه‌ی خود، مسافت‌های دور و فواصل بعید را در نواحی پهناور پشت سر می‌گذارند. دلایل فراوان و بی‌شمار برای اثبات این سرگردانی و بی‌خانمانی آنان به دست آمده است. اشیای مفرغی یافت شده در گردنه‌ی «لثوگ»<sup>۱</sup> نزدیک سالزبورک (اتریش) متعلق به آهنگری اهل کرت بود و این مورد استثنایی نیست.

پژوهش‌های اخیر مردم‌شناسی در اروپا، وجود عنصر قومی معین و مخصوصی را به اثبات رسانده است. این مردم را از آن‌رو «معدن‌یاب»<sup>(۱۵۴)</sup> نام نهاده‌اند که مشغولیت عمده‌ی آنان جست‌وجوی معادن روی و مس و طلا بوده است. با آنکه هیچ‌گاه تعداد آنان زیاد نبوده است اما در زمینه‌ی انتشار فرهنگ نقشی بسیار مهم در اروپا ایفا کرده‌اند. مردمی از نمونه‌ی معدن‌یاب‌ها هنوز در میان اغلب اقوام ساکن سواحل اروپا، از جنوب ایتالیا و اسپانیا گرفته تا شمال، یافت می‌شوند. اجتماعات کوچک آنان را از مصب رود «لوار» و «چارتنه» در برتانی و «ویلز» گرفته تا سواحل نروژ و دانمارک و سوئد می‌توان یافت. نمونه‌های زنده‌ی این قوم، به قول الیوت اسمیت<sup>۲</sup>، «ارمنی‌مانندهای دریایی»<sup>۳</sup> می‌باشند که مردمی بلند قامت، عضلاتی، با سر کوتاه و پهن و رنگ و رویی پریده و چشم و مویی تیره‌اند. می‌گویند اینها مخلوطی از مدیترانه‌یی‌ها و ارمنی‌مانندها هستند که شاید زادگاه اصلی آنان مشرق مدیترانه بوده است.

تمام خصوصیات این فرضیه‌ی مردم‌شناختی درباره‌ی معدن‌یاب‌های اهل پونتوس صدق می‌کند. چلبی‌ها، سیکلوپ‌ها<sup>۱</sup> و تابال‌ها همه بومیان ساکن سواحل دریای سیاه و از نژاد ارمنی‌ماننداند. (۱۵۵) بنابراین، دو نکته یا دو ملاحظه را، که از نظر طبیعت و اصل با یکدیگر تفاوت دارند، با یکدیگر ارتباط می‌دهم و ادعا می‌کنم که معدن‌یاب‌های اروپایی و معدن‌یاب‌های اهل پونتوس همان آهنگران دوره‌گرد و بیگانه‌یی هستند که به میان اقوام سامی و یونانی راه یافته بودند. آثار به جا مانده از محل‌های سکونت آنان در سواحل اروپا، دلالت بر جهت گسترش آنان در مغرب دارد. (۱۵۶) و مسیر حرکت آنان به سوی پونتوس و آنتی‌توروس، امانوس، لبنان و ماد بخشی از راهی را نشان می‌دهد که در جهت شرق پیموده‌اند. آنتاتولی شرقی و ارمنستان نخستین مرکز اصلی تولید فلز و ابزار فلزی بوده است. از آنجا بود که فلزکاری پیدا شد و به سرعت تمام سرزمین شرق باستان و اروپا و مشرق آسیا را فراگرفت. (۱۵۷)

روابط متقابل و بستگی‌های میان انواع اشیای فلزی به جا مانده از عهد عتیق، یعنی معمایی که گشودن آن را وجهی همت خویش قرار دادیم، با این فرض توجیه خواهد شد که معدن‌یاب‌ها و آهنگران و پيله‌وران دوره‌گرد سرتاسر قاره‌های آسیا و اروپا را می‌پیمایند تا محصولات خود را در جوامع آن روز عرضه دارند و بشناسانند. در این رهگذر در نواحی مختلف، که هیچ‌گونه ارتباط دیگری یا یکدیگر نداشتند، صنایع محلی تازه‌یی را به وجود آوردند که تمام آنها از سرچشمه‌ی مشترک و واحدی آغاز شده بود و در طول زمان، در جهت‌های مختلف تحول یافت. پس باید نتیجه گرفت که اشیای ساخته‌های فلزی دلیل و شاهد کافی برای وجود روابط نژادی و قومی، میان مردمی که این اشیای را به کار می‌برند و مصرف می‌کنند، نیست.

در عصر نوسنگی و اوایل عصر مس انواع علائم صلیب و چرخه‌ی خورشید و چشم - داغ ننگ روی پیشانی قابیل که نشان می‌داد وجودش به خداوند تعلق دارد - به عنوان سند و نشانه‌ی مالکیت به کار می‌رفت. اصل و ریشه‌ی انواع مهر از همین جا آغاز شد. چون در آسیای صغیر باستان فراگرفتن هنر نوشتن یک عمر فرصت لازم داشت و برای هر نوع معامله و عقد و امثالهم امضا لازم بود؛ بنابراین، اگر نه همگان، لافل کسانی که دارایی داشتند و مالک بودند صاحب مهر نیز بودند. در تمام چینه‌های تپه گیان مهر یافت می‌شود. پیش از این درباره‌ی چند نمونه مهر گفت و گو کردیم و در لوحه‌ی ۱۷ آن نمونه‌ها نشان داده شد. از چینه‌ی دوم، انبوهی مهر به دست آمده است که فقط در مجموعه‌ی خودم، بیست مهر، از نوع و طبقه‌ی کرکوک پیدا می‌شود.

کرکوک یا «کرخا د بیت سلوخ»<sup>۲</sup> پایتخت باستانی «آرَه‌په‌چیتیس»<sup>۳</sup>، یا «آرَه»<sup>۴</sup> در نیمه‌ی هزاره‌ی دوم پیش از میلاد شهر بارونقی بود. همزمان بود با هنگام حکومت سلسله‌ی آریایی میتانی. بعدها به سلسله سکا‌های ادیابن تعلق یافت. در سال ۱۹۱۱ چون نخستین الواح کرکوک کشف شد از طریق «پی‌کولی» برای

1. cyclops

2. Karkhā dē bēth Slōkh

3. Arrhapachitis

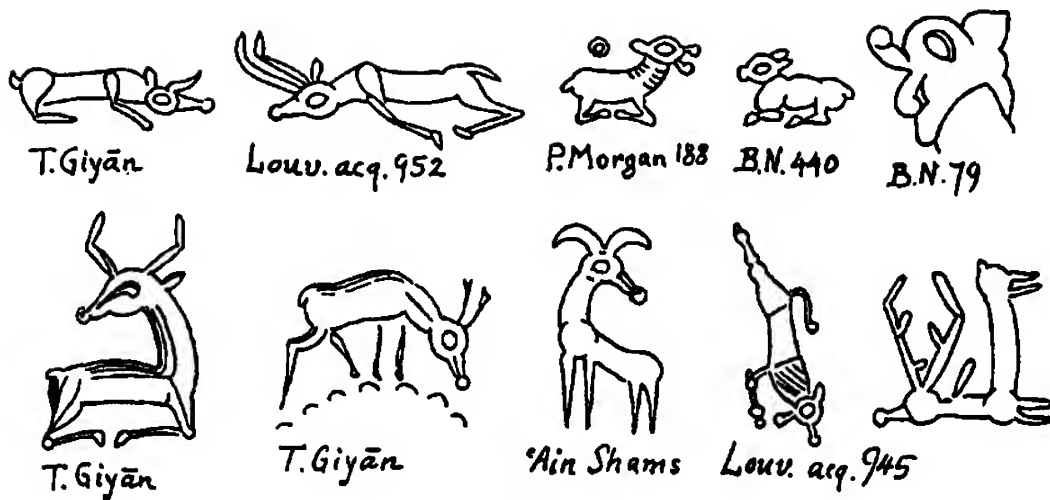
4. Arrapha



دیدن «ویرانشهر» و «یورغان تپه» و «ترکلان» عازم شدم. می‌گفتند این الواح از این نقاط به دست آمده است. در همان جا مهری ظریف از عقیق صورتی به دست آوردم. در سال‌های ۱۹۲۷-۱۹۳۱ دانشگاه هاروارد به کاوش باستانی در یورغان تپه که همان «نوزی» باستانی است پرداخت. یکی از نتایج این کاوش‌ها تعیین زمان دقیق این الواح بود و معلوم شد که به سده‌های پانزدهم و چهاردهم پیش از میلاد تعلق دارند. پیش از این تصور می‌شد که بسیار قدیم‌ترند. آنچه برای این تاریخگذاری از اهمیت خاص برخوردار بود پیدا شدن مهری بود که به «سائوش شتر»<sup>۱</sup> (۱۵۸) بنیانگذار سلسله‌ی آریایی تعلق داشت. بر روی این الواح اثر مهرهای بسیاری به جا مانده بود و انبوه عظیمی از مهرها یافت شد. نمونه‌های نوزی<sup>(۱۵۹)</sup> شاهد این مدعا است.

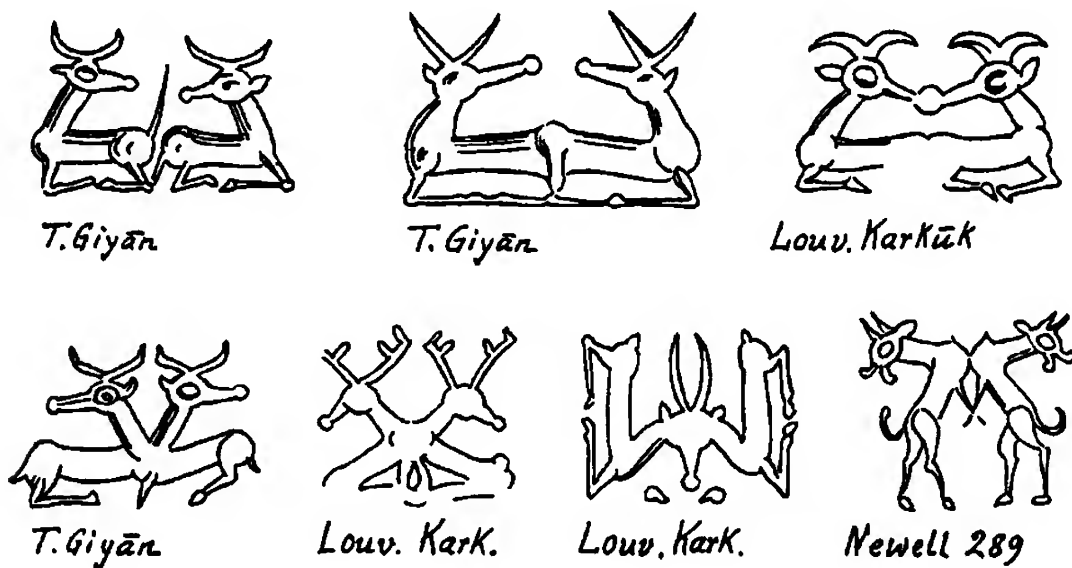
مهرهای نوع کرکوک که از تپه گیان و گه گاه از لرستان پیدا می‌شوند همیشه بسیار کوچک‌اند. جنس آنها گاهی سفید و گاهی سنگ رنگین است. معمولاً به رنگ آبی فیروزه‌یی‌اند و شاید از گرد فیروزه ساخته شده‌اند. مهرهای ساخته‌شده از گرد فیروزه هر چند با گذشت زمان نرم و شکننده می‌شوند، اما گاهی سخت و تقریباً شیشه‌مانند می‌شوند. مانند دیگر مهرهای استوانه‌یی، روی آنها را کنده کاری کرده‌اند. اما مهرهایی که از لرستان به دست می‌آید معمولاً از گل آبی رنگ پخته درست شده است. ظاهراً نقش روی آنها با کنده کاری درست نشده، بلکه آنها را با اثر گذاشتن بر روی گلی که خمیرمانند است تهیه می‌کرده‌اند. نقش مهرهایی که با این شیوه درست می‌شوند از نظر جزئیات دقیق نیستند و فاقد ظرافت‌اند.

هم مهرهای نوع کرکوک و هم آنچه به شیوه‌ی لرستان تولید شده توزیعی گسترده و پراکنده دارند. با معلوماتی که تاکنون درباره‌ی تاریخ آن دوره به دست آورده‌ایم، نمی‌توانیم این پراکندگی وسیع را توجیه کنیم. در مغرب، نمونه‌های نوع کرکوک را در قبرس می‌یابیم. تصور می‌کنم که در قبرس آنها را وارد کرده بوده‌اند. در سوریه از «دوی هیوک»<sup>۲</sup>، قبرستانی نزدیک «کرخه‌میش»، به دست می‌آیند. در فلسطین همراه با اشیای زمان «امنوفیس دوم» در «گزر»<sup>۳</sup>، همچنین در «لاخیش»، «عین شمس» و شاید همه جا. اما هیچ‌گاه زیاد نیستند. درباره‌ی مرکز، یعنی آشور، نیز همین وضع صدق می‌کند و از آنجا نمونه‌های معدودی به دست آمده است. در بابل، نمونه‌های مربوط به دوره‌ی کاسی‌ها فراوان‌تر پیدا می‌شود. در شرق، منحصر به چینه‌ی دوم تپه گیان‌اند، یعنی تنها نمونه‌های این دوره‌اند. چند نمونه هم از تالش (آغااولر و حسن‌زمانی) کنار دریای خزر پیدا شده است که همه از نوع کرکوک می‌باشند. نوع لرستان در نیپور و بابل فراوان است. در آشور هم، به ندرت، در ناحیه‌ی کرخه‌میش و سوریه پیدا می‌شود. بنابراین، ظاهراً اسم «مهر کرکوک» بامسما است. از قرار معلوم، در اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، مردم کرکوک و آریه با بومیان ساکن فلات ایران روابط نزدیک داشته‌اند.



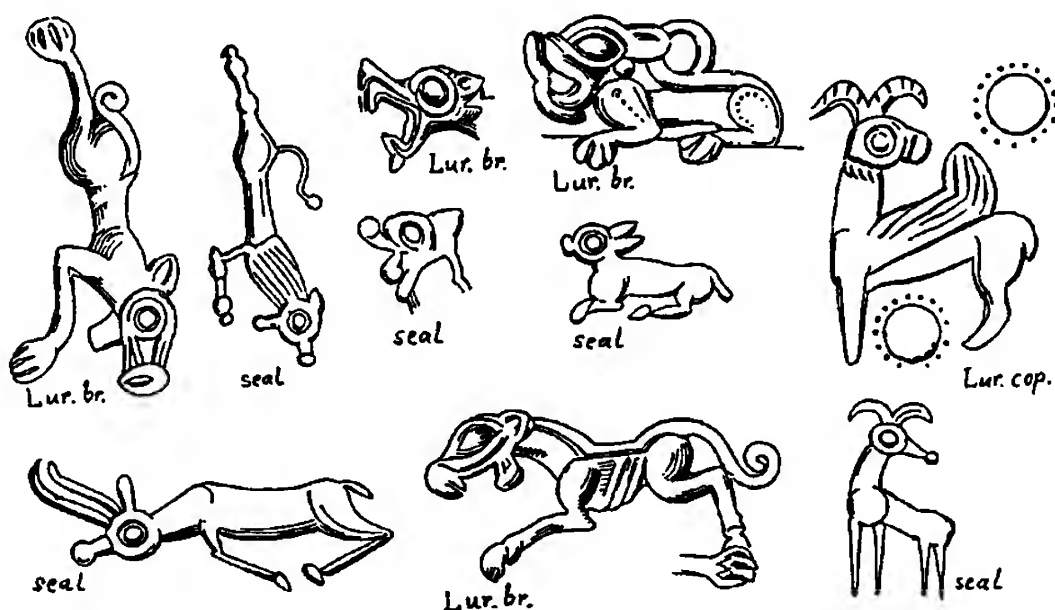
شکل ۲۷۷

جای بررسی دقیق مهرهای کرکوک در اینجا نیست. مهرها را نیز، همانند سفال و مفرغ، در موقع مناسب تجزیه و تحلیل خواهیم کرد، البته این مطالعه کامل و همه‌جانبه نخواهد بود. شیوه‌ی تصویر کردن حیوانات در این نوع هنرکنده‌کاری (شکل ۲۷۷)، چه به لحاظ فنی و چه از نظر طرح و نقش، پسرفتی است به سمت روش‌های سومری عصر مس. ابزار اصلی کنده‌کاری قلمی است با نوک گرد. تصویر حیوان عبارت است از سوراخی برای شانه‌ی حیوان و سوراخ دیگری برای کفل حیوان و شکاری که این دو را به یکدیگر وصل می‌کند. پاها و دیگر اعضای کوچک را با سوزن تیزی می‌کنند. ابزاری که سری لوله‌مانند دارد دایره‌یی محدب با سوراخ کوچکی در وسط به وجود می‌آورد که نمایانگر سر حیوان است. پوزه‌ی حیوان، اگر بسته باشد، نقطه‌ی مدور کوچکی است و اگر باز باشد، دو نقطه‌ی مدور است که توسط دایره‌ی دور چشم‌ها به هم متصل می‌شوند. اسلوبی از این ساده‌تر امکان ندارد. مانند دوره‌ی مهرهای چاپنقشی سومر، اتخاذ این شیوه را ماده‌ی خام و ابزار موجود دیکته کرده است، اسلوبی از هر حیث مناسب برای حکاکی.



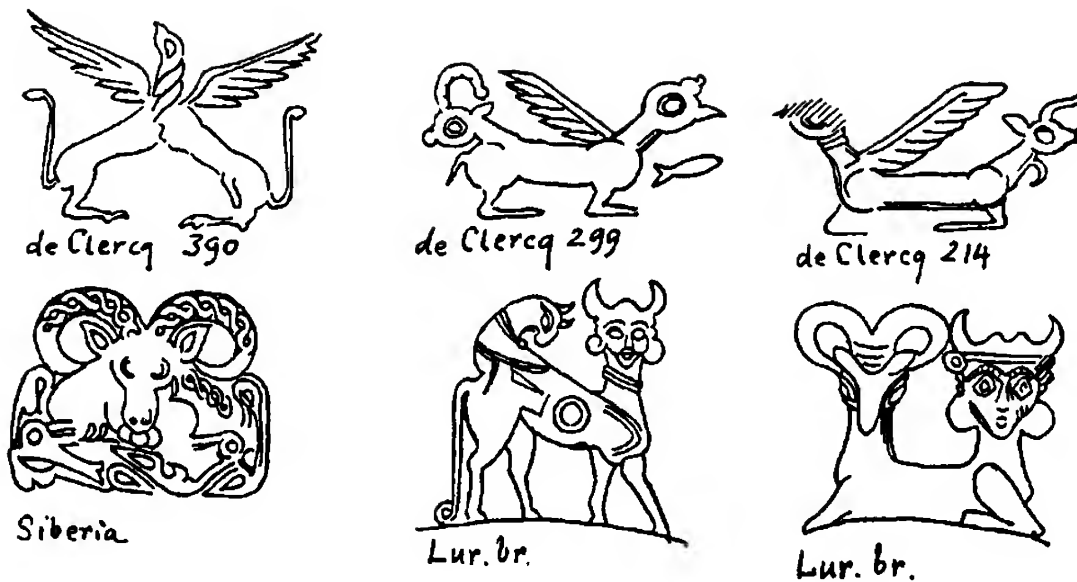
شکل ۲۷۸

همان‌گونه که در شکل ۲۷۸ دیده می‌شود، ترکیب‌بندی نقش روی این‌گونه مهرها بر اساس تقارن متقابل، یعنی روبه‌رو، پشت به پشت و غیره، نهاده شده است. این اسلوب میراثی به جامانده از سومر باستان است. هر یک از انواع قرینه‌های متقابل ترکیبی را به وجود می‌آورد از شانه‌ها، کفل‌ها، سرها یا فقط پوزه‌ها که این هم یادگار شیوه‌های پیش از تاریخ است. همچنان که نقوش سفال سامرا دلالت کافی دارد بر آنکه این هنر کاملاً بومی و محلی بوده است.



شکل ۲۷۹

در شکل ۲۷۹، گامی فراتر می‌نهمیم و نمونه‌هایی از حیوانات معمولی را که تصویر آنان بر روی مهرهای نوع کرکوک حکاکی شده است، با نمونه‌های همانند مفرغ لرستان مقایسه می‌کنیم. نمونه‌های مفرغ لرستان همه قالب‌ریزی شده‌اند. با این شیوه، بدون پای‌بندی به سبکی خاص، هر شکلی را می‌توان تولید کرد. با این همه، از همین چند نمونه‌ی معدود آشکار است که نمونه‌های مفرغی دنباله‌رو سبک حکاکی مهرهای کرکوک‌اند. نه تنها شانه‌ها و کفل‌ها با خط‌های منحنی ترسیم شده‌اند، بلکه بدن حیوان نیز استوانه‌یی است و سرها عبارت از حلقه‌هایی است به دور چشم‌های کروی یا بادامی شکل. تمام پوزه‌ها، به خلاف طبیعت، اگر بسته باشند گره‌یی کوچک و اگر باز باشند جفت‌اند. حلقه‌ی دور چشم‌ها را با حجم مخروطی شکلی به پوزه متصل می‌سازند. این‌گونه شباهت‌ها، میان نقش حیوانات روی مهرهای کرکوک و مفرغ لرستان، منحصر به اعضای بدن حیوان نیست و به جوارح پیکر او نیز گسترش می‌یابد، پاها و دست‌ها و جاهای دیگر بدن حیوانات را نیز دربر می‌گیرد. در حکاکی رعایت این‌گونه جزئیات و ظرایف واجب و لازم است، اما در ریخته‌گری مفرغ چه لزومی دارد؟ حال آنکه شاهدیم مفرغ لرستان، با در نظر گرفتن محدودیت‌های ناشی از فن ریخته‌گری، به حد وسواس، پایبند تقلید از مهرهای نوع کرکوک است.

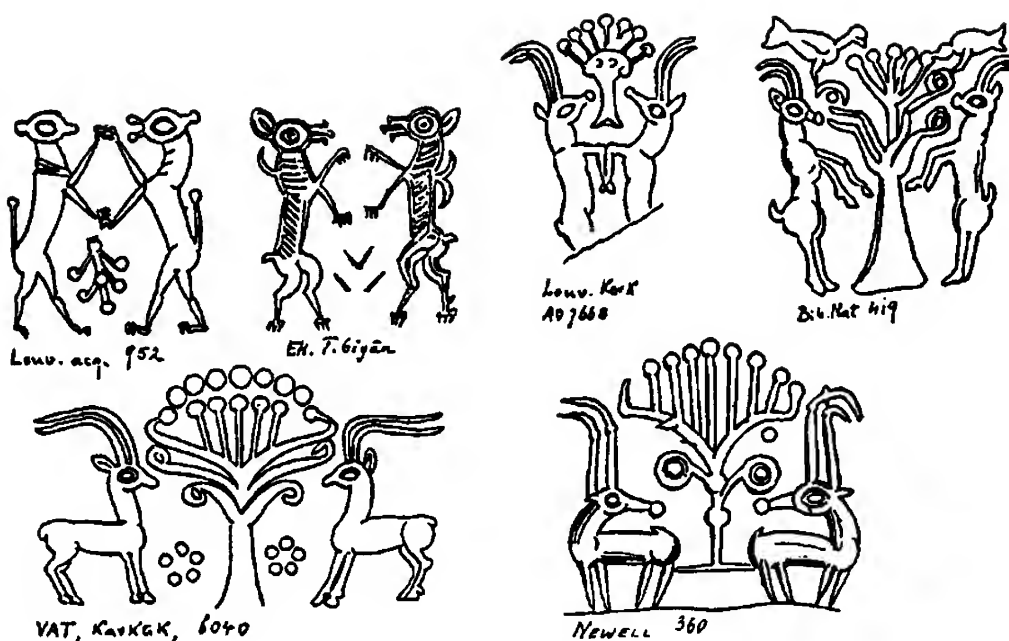


شکل ۲۸۰

در شکل ۲۸۰، سه نمونه از حیوانات عجیب و غریب و نامتجانس آورده شده است. این نمونه‌ها که هم حکاکی شده و هم از مفرغ ریخته شده‌اند گویای آن است که حتی در موارد افراطی نیز مفرغ لرستان با نقش‌های حکاکی شده همانند است. (۱۶۰) آنچه حایز اهمیت بیش‌تر است تثبیت هویت طرح‌های معمول است، مانند نقش حیوانات متقابل نامتقارن در شکل ۲۸۱، نمونه‌های متنوعی از این دست را که حکاکی شده‌اند، نشان می‌دهد. در اینجا از نرمش و انعطاف ترکیب‌بند‌های به‌واقع باستانی هزاره‌های چهارم و سوم اثری باقی نیست. صلابت آشکار آنها حکایت از سنتی و قدیمی بودن آنها می‌کند. اما همان‌گونه که در شکل ۲۸۲ نشان داده می‌شود، تمایز بین اشیای مفرغی و مهرها از حد تفاوت بین حکاکی و ریخته‌گری تجاوز نمی‌کند. دو جفتی که در شکل ۲۸۳ تصویر شده‌اند، این رابطه را به‌گونه‌ی مشخص‌تر آشکار می‌سازد و فقط وجه تمایز را نشان می‌دهد. بدین معنا که در اغلب حکاکی‌ها، نقش درخت محور گروه متقابل را تشکیل می‌دهد؛ اما در مفرغ چنین نیست و درخت را تنها در برجسته‌کاری‌ها می‌توان یافت. در موارد دیگر، میان دو حلقه‌ی که از اتصال پای حیوانات درست می‌شد چیزی می‌گذاشتند و به این شیوه، نوعی محور ایجاد می‌گردید تا شباهت به حکاکی کامل شود.

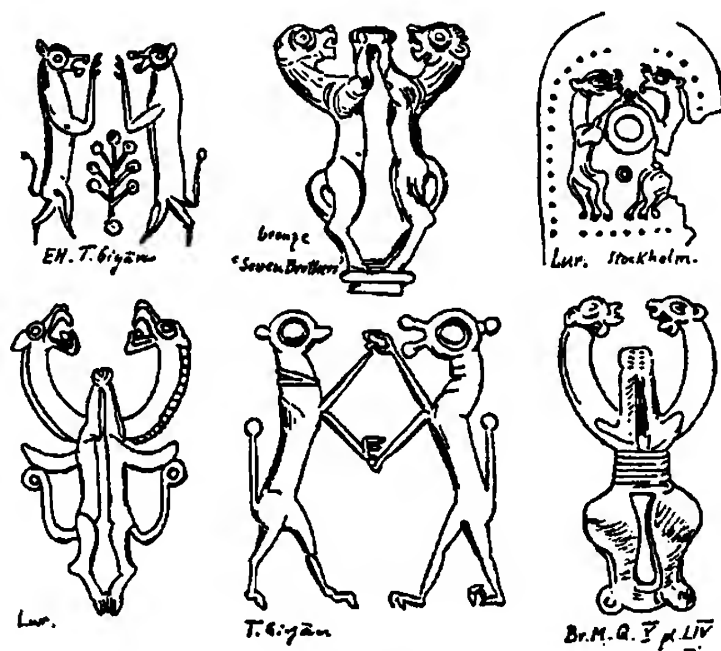
در تعیین دوره‌ی که مفرغ لرستان به آن تعلق دارد، شواهد گوناگونی را ارائه دادیم که از آن جمله است: کتیبه‌های حک شده بر روی خنجرها و تعدادی گلدان متعلق به ۱۳۰۰-۱۰۰۰ ق م؛ رابطه‌ی کاپادوکیایی خنجرها و دستبند‌های باستانی منسوب به اوایل سده‌ی سیزدهم پیش از میلاد؛ شباهت‌های موجود بین چینه‌ی کاسی‌ها در بابل و نیپور و آشور و دوره‌ی «آمرنه»<sup>۱</sup> کرانه‌ی سوریه که به همین تاریخ بازمی‌گردد. آنچه

1. Amarna



شکل ۲۸۱

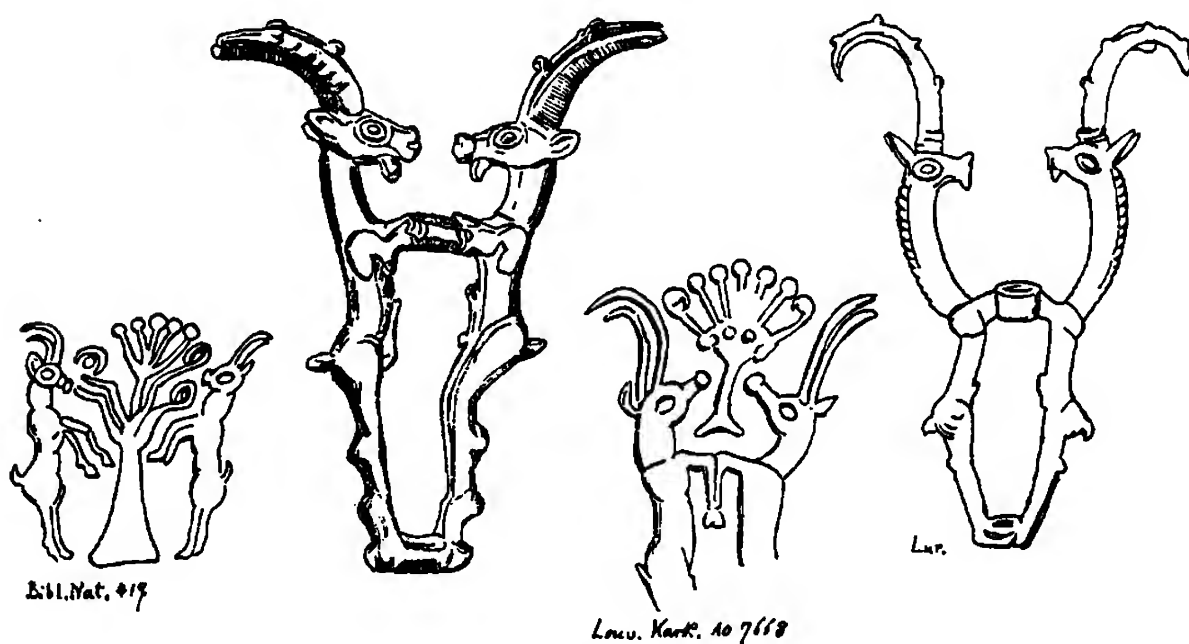
در میان شواهد ارائه شده اهمیت خاص دارد، تطابق فراوان اشیای به دست آمده از معبد «این شوشیناک» با آثار معاصر همان دوره‌ی شوش بود. ارتباط عمیق موجود بین مفرغ لرستان و مهرکرکوک و تپه گیان از دیگر دلایل مؤید نظر ما است. شواهد مزبور برای همیشه بر این باور خط بطلان می کشد که هنر مفرغ لرستان را مهاجران تازه از راه رسیده به لرستان آوردند. با آنکه مفرغ لرستان از هر حیث یکتا و بی نظیر است، به گونه‌ی ناگسستنی با هنرهای روزگار پیشین آن سرزمین و نواحی همجوار بستگی دارد.



شکل ۲۸۲

مفرغ لرستان در رنگ‌های گونه‌گون: زرد مانند برنج، قرمز مثل مس، سفید همچون نقره، سیاه چون یشم و

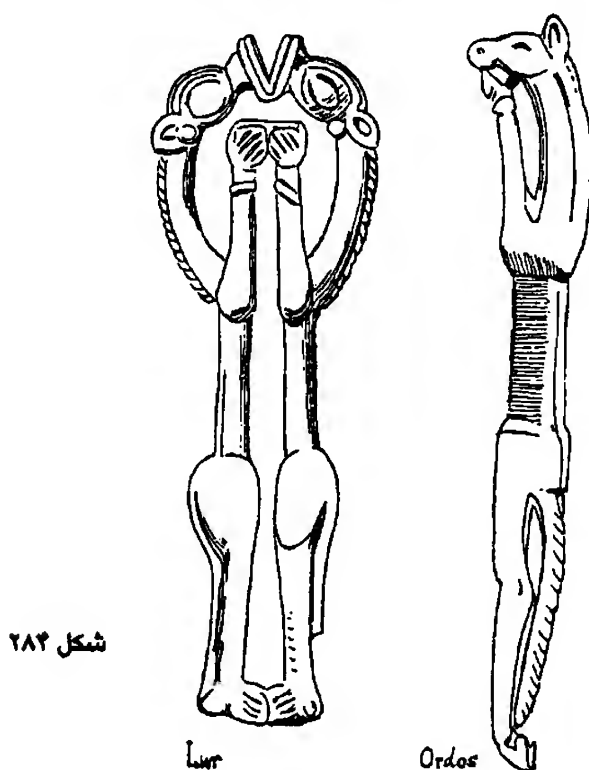
ساخت‌های متنوع: ریخته‌شده، چکش‌کاری‌شده، برجسته‌کاری‌شده، کنده‌کاری‌شده، آبکاری‌شده و مثبت‌کاری‌شده وجود دارد. تمام این انواع گوناگون و شیوه‌های مختلف از روی قصد و تعمد در برابر یکدیگر نهاده شده و در تمام موارد با نهایت چیره‌دستی و استادی عمل شده است. در لرستان، هنرکار با مفرغ به اوج خود رسیده است. آشکار است که صعود به این مرحله از تعالی هنری، فقط و فقط حاصل و سرجمع تجربه و تمرین و ممارست مداوم در طول دوره‌ها و اعصار گذشته است. آنچه مسلم می‌باشد این است که هنر لرستان هنری نوظهور نیست که آن را کاسی‌ها در طی اقامت خود در لرستان، در هزاره‌ی دوم، ابداع کرده باشند. بعضی از اشیایی که در بین اشیای مفرغی لرستان یافت می‌شود، از جمله جام‌های استوانه‌یی نقش برجسته را من در شمار اشیایی می‌دانم که از مناطق شمالی‌تر، مانند آذربایجان (مانا)، وارد کرده بودند. دشنه‌های آهنی نیز باید وارداتی باشند. سراغ تحولاتی را که پیش از مرحله‌ی آغازین لرستان روی داده است، باید در نواحی مرکزی ارمنستان گرفت. همان سطح عالی هنر مفرغ لرستان را در ارمنستان پیش و پس از شاهنشاهی «اورارتو» شاهد هستیم. همین اواخر، در سال ۱۹۳۷، از شرقی‌ترین نواحی آناتولی، یعنی از «الجه هیوک»<sup>۱</sup> نزدیک «سیواس» (۱۶۱) اشیای فلزی به دست آمد که قدمت آنها به اواخر هزاره‌ی سوم پیش از میلاد می‌رسد. اشیایی که در ساخت آنها نهایت ظرافت و دقت هنرمندانه به کار رفته است. همین سرزمین گهواره‌ی هنر و صنعت فلزکاری پیش و پس از دوره‌ی اخیر لرستان بوده است.



شکل ۲۸۳

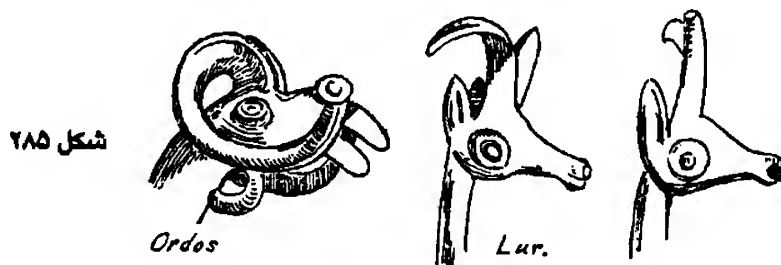
اکنون که از گشودن این مسائل فارغ شدیم، می‌توان بازگامی به جلو برداشت. در شکل ۲۸۴، نمونه‌ی بارز مفرغ لرستان را در کنار نمونه‌ی مفرغ اوردوس، مغولستان آورده‌ایم.

اسم «اوردوس» را برای نوع خاصی از مفرغ که از مغولستان داخلی به دست آمد، آقای «الیس اچ. مینز»<sup>۱</sup> پیشنهاد کرد (۱۶۲) و جی اندرسن آن را پذیرفت. آقای اندرسن در نخستین مقاله‌ی خود، مسئله‌ی تاریخگذاری و همچنین موضوع دشوار ارتباط این اسلوب نقش حیوانات را با دیگر نواحی، مانند «مینوس سینسک»<sup>۲</sup> (M) و «یوکسینه»<sup>۳</sup> (E)، به بعد موکول کرد. در دومین مقاله، سه مرحله را برای این کار مشخص می‌سازد. مرحله‌ی آغاز باستانی، مرحله‌ی اوج و مرحله‌ی زوال اسلوب نقش حیوانات. از روی تعمد، اصطلاح «اسلوب نقش حیوانات» را نمی‌خواهم به کار ببرم. این اصطلاح همان اندازه به نظرم بی‌معنا می‌نماید که اصطلاح من درآوردی «اسلوب آدمی» یا «اسلوب گیاهی». کاربرد معمولی یا حتی فراوان نقش حیوانات برای منظوره‌ای تزیینی «اسلوبی» را به وجود نمی‌آورد تا چه برسد به نوعی هنر دیگر. نقش حیوانات را با اسلوب‌های مختلف می‌توان تصویر کرد. هنوز اندرسن مقاله‌ی خود را، که قرار است منحصراً درباره‌ی تاریخگذاری باشد، منتشر نساخته است و ما از نظریات وی آگاه نیستیم. ظاهراً او می‌خواهد مفرغ اوردوس را یا به عنوان نوعی هنر خاص و همزمان با دیگر انواع، به اواخر هزاره‌ی دوم و اوایل هزاره‌ی اول منسوب دارد و یا به عنوان نوعی خاص، پیش از دیگر انواع، به هزاره‌ی دوم.



مفرغ لرستان مسئله را صورت کاملاً نوینی می‌بخشد و آن را می‌گشاید. گه‌گاه به شباهت‌های میان مفرغ‌های به‌دست‌آمده از سوریه و لرستان و اوردوس اشاره کردیم. نگاهی به شکل ۲۸۴، هرگونه تردید را در این باره منتفی می‌سازد. در این شکل، حیوانی که در مفرغ لرستان مجسم شده است شاید تجسم دو شیر باشد. آنچه در

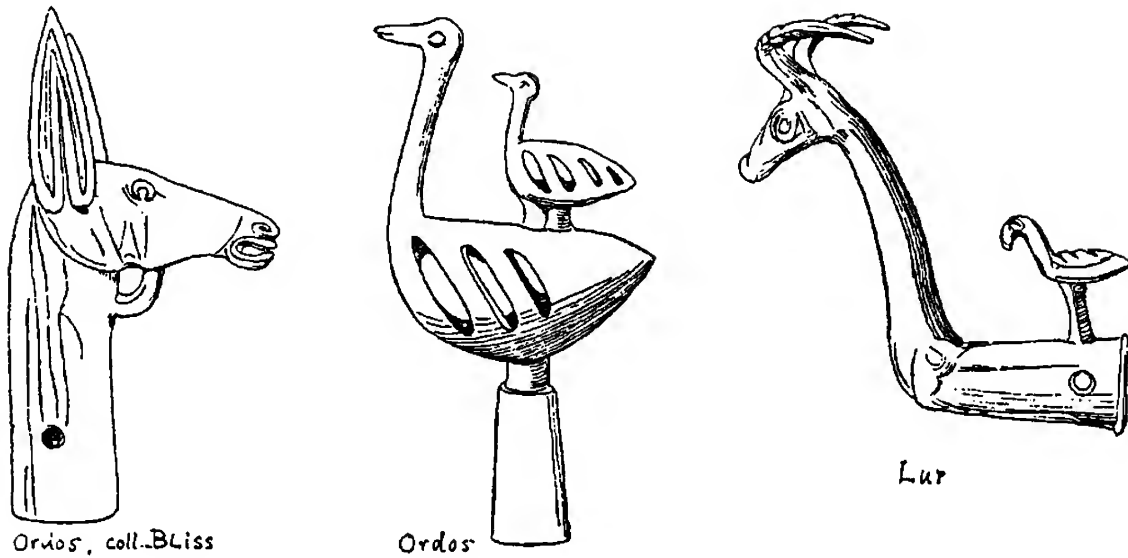
مفرغ آوردوس است می‌گویند تجسم اسب است. تردیدی نیست که سازنده‌ی مفرغ آوردوس مقصود و منظورش تجسم اسب بوده است، اما در ضمن به تحقیق اسب هم نیست. تجسم تجریدی از حیوانی است که به سبب پوزه و یال و دم و سم‌هایش شباهت زیاد به اسب دارد. چنین تحولی در تاریخ هنر کاملاً طبیعی و معهود است. مثلاً می‌دانیم یونانیان سده‌ی ششم شکل موجود گیاه‌مانند نخل را تدریجاً به شکل کنگر تبدیل کردند و پس از آنان، هنرمندان گوتیک نیز گل و گیاه بومی سرزمین‌های خود را چون کنگر مجسم می‌ساختند. این‌گونه تغییر و تبدیل‌ها، ناشی از انواع تعبیر و تفسیر، به‌ندرت می‌تواند تمام آثار نقش اصلی و اولیه را از میان بردارد. حتی در حداکثر همرنگی و تشابه با طبیعت، باز هم آن ساختار تجرید هنری را حفظ می‌نماید. خلاصه آنکه، شرط لازم به‌وجود آمدن اسب مفرغی آوردوس وجود قبلی سبک تجسم حیوانات در مفرغ لرستان بوده که خود به‌گونه‌ی غیرمستقیم متأثر از اسلوب حکاکی حیوانات بر روی مهرهای کرکوک است.



در شکل ۲۸۵، دو دسته وسیله‌ی تیغ تیزکنی از لرستان با سرقبضه‌ی خنجری از آوردوس مقایسه شده است. حیوانات این اشیای لرستان را می‌توان بزکوهی خواند و حیوان سنتی آوردوس را هر چند که شاخ دارد شتر دانست. اما این نمونه‌ها تجسم حیوانات واقعی موجود در طبیعت نیستند. آنها آفریده ذهن و دست هنرمندند. شیء به‌دست آمده از آوردوس هر چند از سنت و سابقه‌ی هنری ایران متأثر نیست، اما به تحقیق از کیفیت هنری بسیار بالاتر برخوردار است.

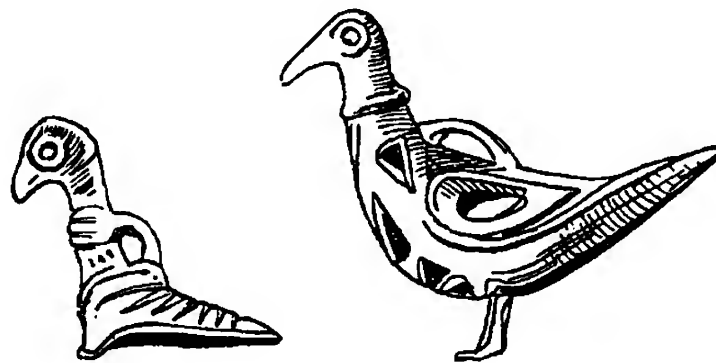
حیوانی که در انتهای دسته‌ی شیئی موجود در مجموعه‌ی «بلیس»<sup>۱</sup> (شکل ۲۸۶) مجسم و سرگوزن نامیده شده، احتمالاً سرقاطر است. این نمونه مثال دیگری است از تفسیری نوین از طرح تجریدی به ارث برده شده از زمان گذشته. در همین شکل، تزئینات تیغ تیزکن دیگری نیز نشان داده می‌شود. می‌توان گفت، تجسم قوچی است که پرنده‌یی بر پشت آن نشسته است. پرنده‌ی بزرگی که مرغ کوچکی بر پشت خود دارد از آوردوس است (در وسط همان شکل ۲۸۶). این مرغی که بر پشت حیوانی نشسته از مضمون‌های هنری مشترک میان دو سرزمین لرستان و آوردوس است، اما از آن هیچ‌گونه فایده‌ی عملی حاصل نمی‌شود. چون شیء مورد بحث نوعی مجسمه است که اطراف آن باز می‌باشد، پس نمی‌توان ساخت آن را با محدودیت فضا مربوط دانست، قصه‌یی را هم بازگو نمی‌کند، فقط نگاره‌یی است سنتی. استحکام و صلابت طرح آن





شکل ۲۸۶

حکم بر قدمت و ریشه‌دار بودن آن می‌نماید. تنها یک بار، آن هم در روزگار بسیار دور دست سومری، چنین نگاره‌یی سرشار از معنا به کار رفته بود. تجسم پرنده‌یی مقدس بود که به حیوانی، شاید گاوی نر، حمله می‌کرد. به احتمال زیاد، افسانه‌هایی از این قبیل که گذشت زمان شکل و صورت آنها را به شدت دگرگون ساخته است باید منشأ اصلی مضمون‌هایی هنری باشد که در مجسمه‌ها و اشیای مفرغی باستانی تجسم یافته است.

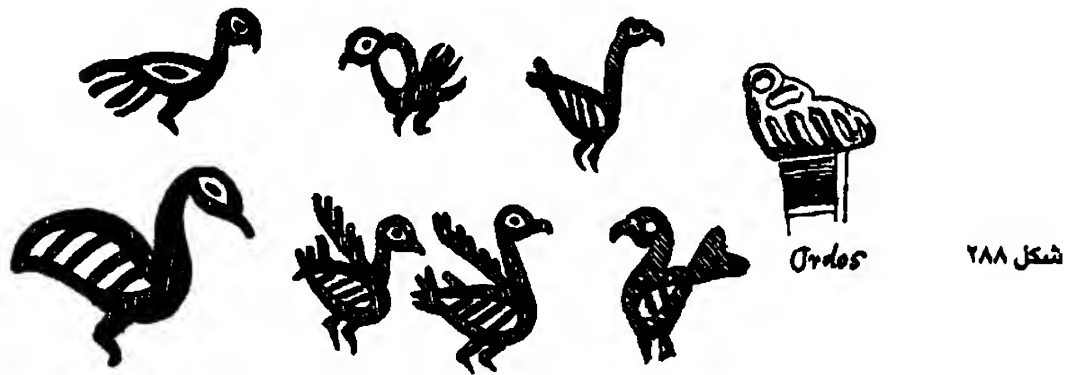


شکل ۲۸۷

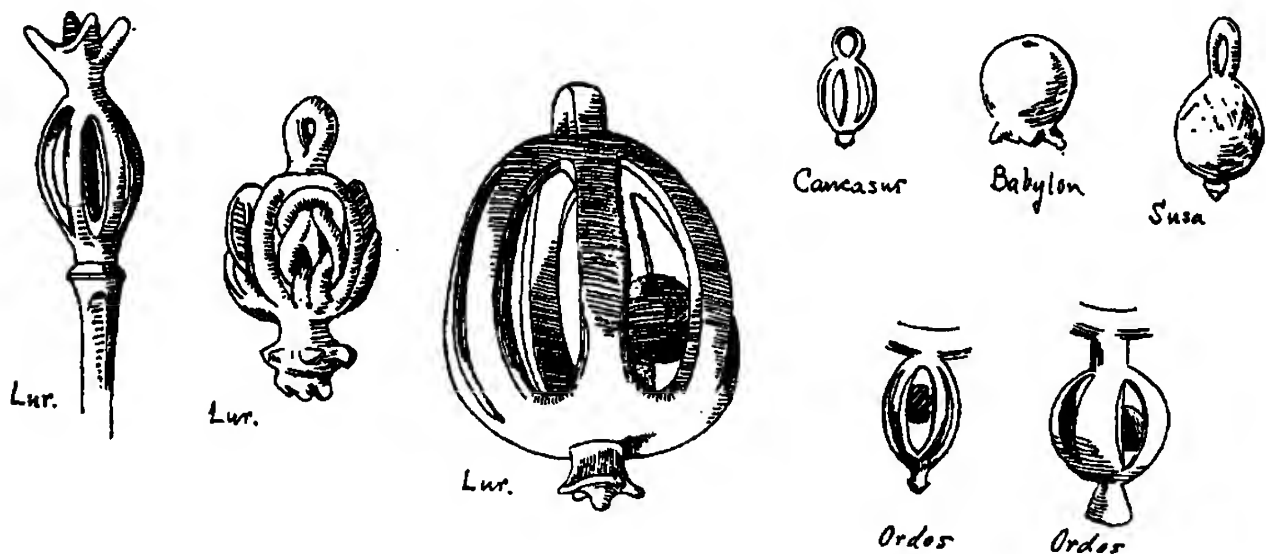
تندیس‌های کوچک پرندگان توخالی‌اند و پهلوهایی آنها شکاف‌دار است. پرندگانی که تندیس آنها توپر و از مفرغ ساخته شده است، شاید آویزهای گردنبند بوده‌اند. این تندیس‌ها در لرستان به حد وفور یافت می‌شود (شکل ۲۸۷). پرنده‌ی بزرگ‌تر که توخالی ریخته شده و مانند پرندگان اوردوس پهلوشکافته است، از «هوجالی»، قره‌باغ به دست آمد و همراه بود با مهره‌ی نذری که روی آن اسم «آداد نیراری»<sup>۱</sup> حکاکی شده بود. (۱۶۳) چون تردیدی نداریم که این دو شیء همزمان بوده‌اند، مراد از این اسم باید «آداد نیراری» اول

1. Adad Nirari

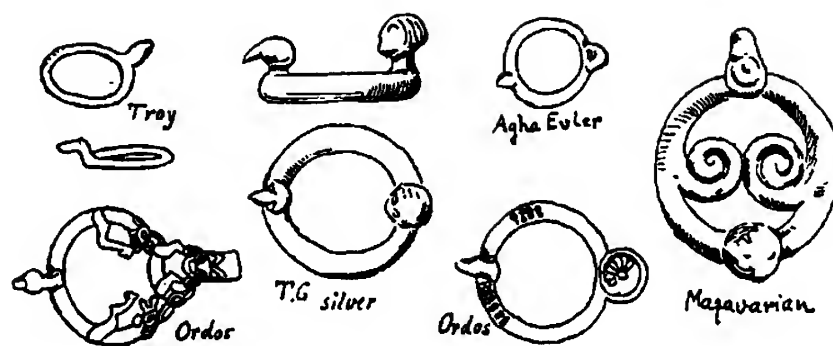
باشد که از ۱۳۱۰-۱۲۸۱ ق م سلطنت می کرده است. تندیس پرندگان پهلوشکافته همان حال و هوایی را القا می کنند که زنگوله ها و انارها - به زودی درباره ی آنها گفت و گو خواهیم کرد - دارند. اما شکل خاص شکاف های ایجاد شده در تندیس های پرندگان گویای نکات دیگری است.



شکل ۲۸۸ پرنده ی روی قبضه ی شمشیری از اوردوس (۱۶۴) و چند پرنده ی تصویر شده بر روی سفال به دست آمده از تپه گیان را نشان می دهد. این سفال ها با مهرهای نوع کرکوک همزمان اند. این پرندگان که شکاف پهلوهای آنها هیچ فایده ی عملی ندارد، از طرحی طبیعی تقلید می کند که برای نقاشی کردن تقریباً لازم است. همان گونه که مفرغ های لرستان موجبات ارتباط مفرغ های اوردوس را با مهرهای کرکوک فراهم می آورد، ارتباطی غیرمستقیم نیز میان مفرغ های اوردوس و سفال تپه گیان وجود دارد. مهر و سفال ساخته های اصیل و بومی مغرب آسیا اند. پس مفرغ های اوردوس که محصول شرق آسیا است ممکن نیست از هنر چینی مشتق شده باشد و فقط از هنر مغرب آسیا متأثر شده است.



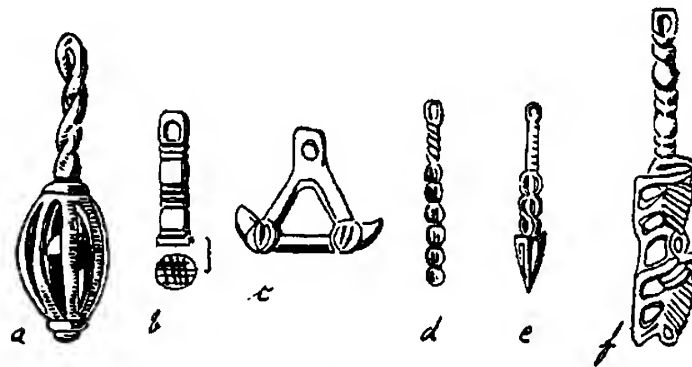
شکل ۲۸۹



شکل ۲۹۰

تمام اشیای آورده شده در شکل ۲۸۹، تصویر انارهای کوچک‌اند. اکثریت قریب به اتفاق اینها همانند پرندگان و زنگوله‌های توخالی شکاف دارند. هنوز هم مردم برای دستیابی به دانه‌های درون انار، پوست از جنس چوب انار را شکاف می‌دهند. شکاف‌های تندیس‌های مفرغی انار نمایانگر همان شکاف‌هایی هستند که آدمیان هنگام مصرف انار در آن می‌دهند. (۱۶۵) شکل انارهای ساخت لرستان دقیقاً مطابق طبیعت است. دو انار مفرغی که از اوردوس بوده و در شکل ۲۸۹ نشان داده شده است، هر چند به انارهای مفرغی لرستان شباهت زیاد دارند، به طبیعت نزدیک نیستند. حال آنکه، حیواناتی که در مفرغ اوردوس می‌یابیم، به خلاف حیوانات تجسم‌یافته در مفرغ لرستان، به طبیعت شباهت بیش‌تر دارند. دلیل این مطلب آشکار است. انار میوه‌ی بومی ایران است و دست‌کم تا سده‌ی دوم پیش از میلاد، در شرق دور شناخته نبوده است. نخستین بار در کتاب‌های سده‌ی ششم میلادی ذکر آن می‌شود، آن هم به صورت نقل و قولی از کتاب‌های سده‌ی سوم میلادی که در آنها نوشته بودند، انار را سردار مشهور چینی «کنک - کین» (۱۶۶) از سرزمین پارت وارد کرده بوده است. اسامی چینی انار واژه‌ی عاریت‌گرفته از سنسکریت یا زبان‌های ایرانی است. (۱۶۷) میوه‌های تجسم‌یافته در مفرغ‌های اوردوس نیز مانند حیواناتی که در این نوع مفرغ تصویر شده‌اند حالت تجریدی دارد. خود میوه‌ی انار را تقلید نمی‌کنند، بلکه انار مفرغی شکاف‌دار ایرانی را شبیه‌سازی می‌نمایند. برای اثبات این واقعیت که اشیای مفرغی اوردوس در آسیای غربی و مخصوصاً ایران منشأ دارد دلیلی استوارتر و قطعی‌تر نمی‌توان عرضه کرد. وجود انواع اشیای کمیاب و همانند در هر گروه اشیای به دست آمده از لرستان و اوردوس، بر امکان پیوند میان این دو منطقه می‌افزاید. پیش از این، در شکل ۲۵۶، تسمه‌های چرمی لگام‌ها و افسارهای به دست آمده از لرستان و آشور و اوردوس را که با پوشش فلزی آراسته شده بودند، با یکدیگر مقایسه کردیم. در شکل ۲۹۰، شیء همانند دیگری ارائه شده است. حلقه یا سنگ کوچک‌کی است که نمونه‌ی نقره‌یی آن در تپه گیان پیدا شد. نمونه‌ی دیگر از آغااولر تالش و نمونه‌ی سوم از «مزاوریان» (ققاز؟) است. دو نمونه هم از تروا است - متعلق به چینه‌ی هفتم حد فاصل دوره‌ی

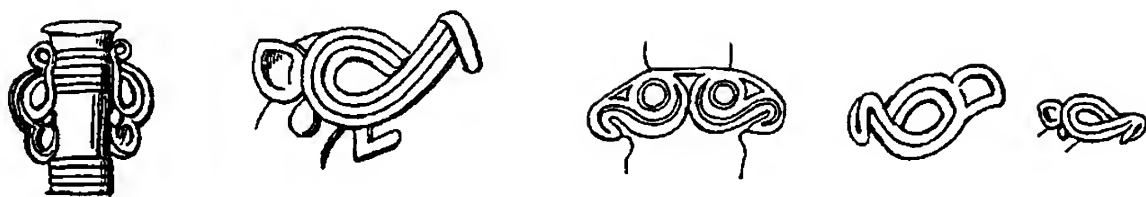
میسنی و دوره‌ی بدوی یونان - که برای کشاندن زه تا انتهای کمان استفاده می‌شد. (۱۶۸) در شکل پایین، دو نمونه از میان انبوهی که از اوردوس به دست آمده نشان داده شده است.



شکل ۲۹۱

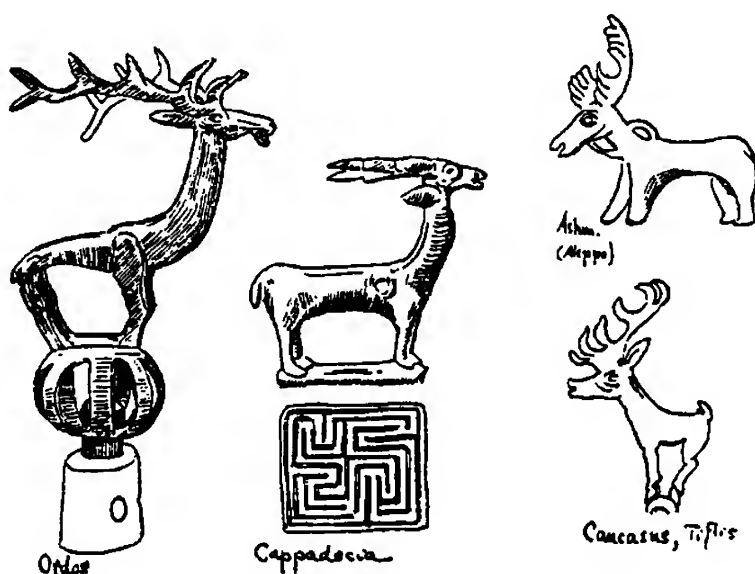
در شکل ۲۹۱، اشیای علامت‌گذاری شده‌ی (الف) تا (ج) آویزه‌های کوچکی از لرستان‌اند و از (د) تا (و) به اوردوس تعلق دارند. با آنکه اشیای تصویر شده با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند، اما تمام آویزه‌ها از یک نوع هستند.

آنچه حایز اهمیت بیش‌تر است دو نکته‌ی ظریف مربوط به شکل است. آنجا که از سرسنجاق‌هایی که به شکل انواع حیوان بودند گفت‌وگو می‌کردیم، نمونه‌ی رایج سر شیر مربوط به لرستان را، که به مارپیچ متقارن تبدیل شده بود، منسوب به بابل و احتمالاً سر هومبابای کاسپی - آناتولیایی دانستیم (شکل ۲۷۵). این شیء نوعی بت کوچک است و با دیگر بت‌هایی که به شکل سر شیر یا آدم و یا غول ساخته شده‌اند، گروهی از اشیایی را تشکیل می‌دهند که همیشه از روبه‌رو تصویر شده‌اند. این از روبه‌رو تصویر شدن آنها نکته‌ی شایان توجهی است. نیمرخ بت حماسه‌یی را برای بیننده از زبان سوم شخص (غایب) نقل می‌کند، اما نمایش از روبه‌رو بیننده را مخاطب قرار می‌دهد و به عنوان اول شخص متکلم به او امر می‌کند. سرهای این بت‌ها بستگی نزدیک با دو انگاره‌ی ثانوی دارند: ۱. اینکه بخشی از تندیس که اغلب یکی از اعضا و جوارح حیوان است از میان دهان باز بت بیرون زده است - بعدها که درباره‌ی هنر دوره‌ی هخامنشی گفت‌وگو خواهیم کرد به این نکته رجوع می‌کنیم. ۲. سرهای دو حیوانی که در حال حمله، روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند در یکدیگر ادغام شده است. قدیم‌ترین نمونه‌های این‌گونه اشیا از دوره‌ی مسیلم باقی مانده است. از مشخصات همیشگی نمونه‌ی به دست آمده از مسیلم این است که صورت بتی که از روبه‌رو نگاه می‌کند فک پایین ندارد. سر تندیس‌های مشهور چینی که با نام «شکمبار» مشهور هستند، از این نمونه‌ی قدیمی سومری اشتقاق یافته است. اغلب برای متصل کردن حیوانات به یکدیگر یا آنگاه که می‌خواهند برای دو تنه‌ی حیوان سر مشترکی بسازند، از این تمهید استفاده می‌کرده‌اند.



شکل ۲۹۲

یکی از مشخصه‌های رایج مفرغ لرستان تمام رخ مارپیچی معادل نیمرخ است (شکل ۲۹۲، سمت چپ). در وسط همین شکل، سر قبضه‌ی شمشیری از اوردوس تصویر شده است. این کار نشان می‌دهد طرح لرستانی آن‌گاه که به مغولستان رسیده چه گونه تحول یافته است. در ضمن، سر قبضه‌ی شمشیر اوردوسی طلیعه‌یی است از طرح به اصطلاح «سرعقابی» که از خصوصیات برجسته‌ی هنر سکاها است. همانند مثالی که پیش از این ذکر آن آمد، این سر، سر حیوانی تجریدی است که آن را عقاب تفسیر می‌کنند، نه نمودی تجریدی از طبیعتی واقعی. به هنگام بحث درباره‌ی هنر دوره‌ی هخامنشی باز با همین شکل روبه‌رو خواهیم شد.

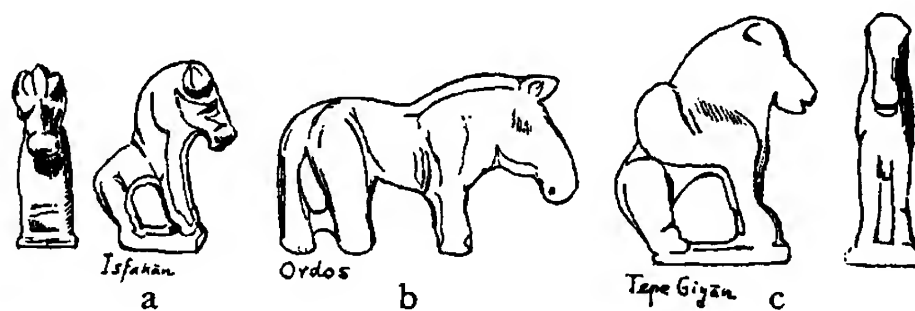


شکل ۲۹۳

شباهت موجود میان سر درفشی (۱۶۹) که در مجموعه‌ی خصوصی سی. ف. لو<sup>۱</sup> نگاهداری می‌شود، با شیء مفرغی پیش از تاریخ پیدا شده در کاپادوکیه نباید اسباب شگفتی باشد (شکل ۲۹۳). دو گوزن دیگر - یکی در موزه‌ی اشمولین به دست آمده از حلب و دیگری در تفلیس پیدا شده در قفقاز - و پیکره‌های مشابه از شمال ایران (۱۷۰) می‌توانند اشاره باشند بر اینکه جهت تماس‌های صورت گرفته در کدام سو بوده است.

1. C.F. Loo

اسبی از اصفهان (شکل ۲۹۴ الف) و اسبی بالدار از تپه گیان (۲۹۴ ج) و اسبی از اوردوس (۲۹۴ ب) فقط دلالت بر دید مشترک هنرمندان این سه ناحیه نسبت به حیوانات نمی‌کند، بلکه کیفیت متعالی تر هنر مفرغ اوردوس را نیز نشان می‌دهد. چون این میراث را مردمی با استعداد به دست می‌آوردند نتیجه این چنین می‌شود. در لوحه ی ۳۱، تعدادی تندیس‌های کوچک به دست آمده از ایران، از جمله بزهای کوهی و گاوهای نر و انواع سگ تصویر شده‌اند. گیاهانی که در مفرغ اوردوس تجسم یافته‌اند متنوع‌ترند، اما تبار حیوانات اوردوسی که مجسم شده‌اند طبیعت نیست. گویی شترهای آنان از نسل اسب، و گرگ‌های آنان از پشت سگ و «غزگاو»<sup>۱</sup> (یاک)های آنان از نژاد گاو نرند.



شکل ۲۹۴

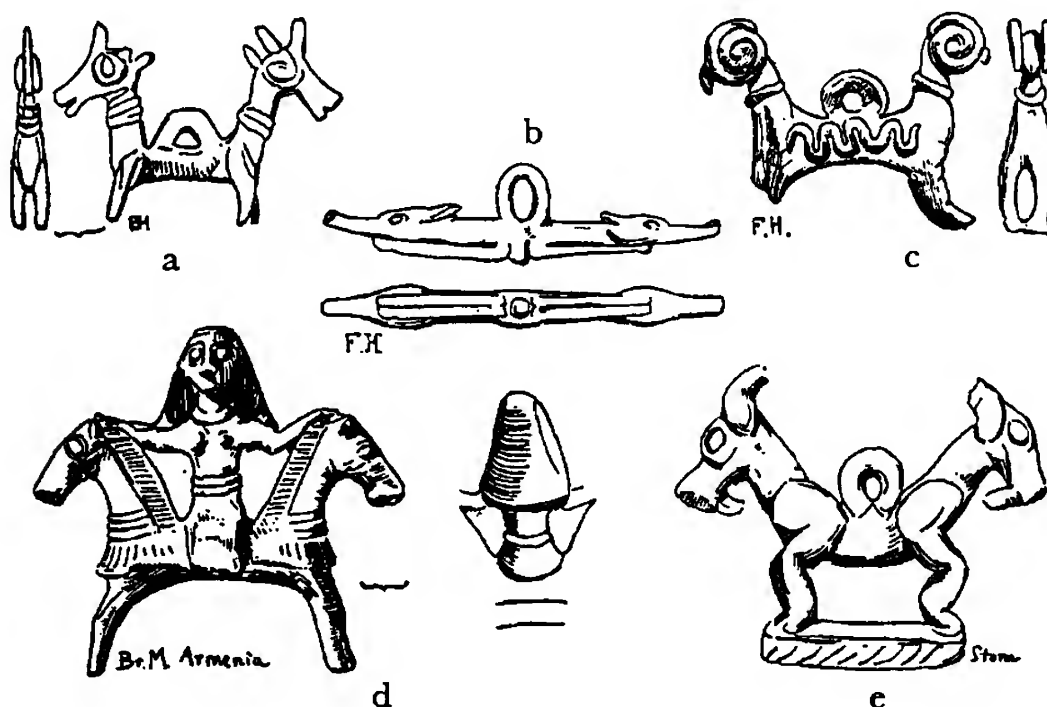
این‌گونه مقایسه‌ها را تا بینهایت می‌توان ادامه داد. میان اوردوس و لرستان، به‌رغم آنکه بسیار دور از یکدیگر بودند - هرچند به لحاظ زمانی زیاد فاصله نداشتند - باید نوعی تماس و ارتباط برقرار بوده باشد. آنچه منتقل شده تمامیت یک هنر است. نمی‌دانیم این تماس از پیچ و خم راه‌های کدام دشت و صحرا می‌گذشته است، اما یقین داریم که جهت این جابه‌جایی از سمت مغرب به سوی مشرق بوده است. تاریخ ساخت اشیای مفرغی لرستان به تحقیق از تاریخ مفرغ اوردوس قدیم‌تر می‌باشد. مفرغ لرستان در فاصله‌ی سال‌های ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق م ساخته و پرداخته شد. شاید مفرغ اوردوس در حدود ۱۲۰۰ ق م، معاصر با آغاز سلسله‌ی خاقان‌های «چو»<sup>۲</sup>، آغاز شده باشد.

تندیس‌های کوچک مفرغی که در لوحه ی ۳۱ آمده است، هرگاه با قلاب یا گره کوچکی همراه باشند آویزه‌هایی زینتی بوده‌اند که در گردنبندهای ظریف مارپیچ جای داده می‌شدند. از دیگر نمونه‌های کاربرد مفرغ، گلدان به دست آمده از بیرجند خراسان است که در لوحه ی ۲۵ نشان داده می‌شود، مانند یوغ گردونه‌ی لوحه ی ۳۱ که از ناحیه‌ی شهریار واقع در جنوب غربی تهران به دست آمد. از این هر دو نمونه برمی‌آید که اسلوب مفرغ لرستان محدود به آن ناحیه نبوده است. در موزه‌ی لوور، نمونه‌های مشابهی از همین نوع وجود دارد. اینها اشیایی مربوط به دوره‌ی هلنی هستند که از سوریه به دست آمده‌اند. شاید از آنها

1. Yak

2. Chou

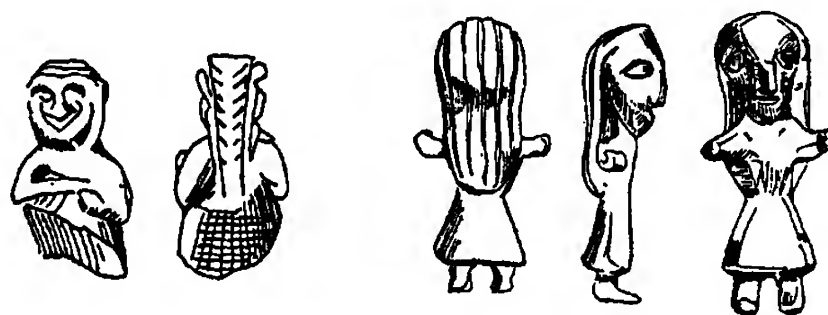
برای ریختن غله‌ی نذری و عود و کندر در آتش مقدس استفاده می‌شده است. گاو نر کوچکی که از اطراف همدان به‌دست آمده و در لوحه‌ی ۱۵ آورده شده به مکتب هنری کاملاً جداگانه‌یی تعلق دارد و خیلی به سبک و اسلوب مادی و هخامنشی نزدیک است. با اینکه به تحقیق متأخرتر است، می‌توان آن را با تندیس کوچک پیدا شده در تپه‌گیان، که در لوحه‌ی ۱۵ آمده است، مقایسه کرد.



شکل ۲۹۵

سر و گردن برجسته کاری حیوانات مضاعف، که نمونه‌های آن در شکل ۲۹۵ داده شده است، یکی دیگر از حلقه‌های ارتباط میان هنر لرستان از یک سو و هنر دوره‌های تاریخی ایران از سوی دیگر است. نمونه‌های (الف، ب، ه) از لرستان است. نمونه‌ی (ج) از ناحیه‌ی شهریار و نمونه‌ی (د) از ارمنستان به‌دست آمده. (۱۷۱) پیکره‌ی زنی که بر روی اسبان مضاعف قرار دارد به گونه‌یی مبهم شباهت دارد به پیکره‌ی مردی که بر سوزن هلالی شکل و ایستاده از لرستان به‌دست آمده است (شکل ۲۷۵). شاید مفهومی آیینی را می‌رسانده است. نمونه‌های پیکره‌ی آدمی همانند روی مهرها و سفال‌های باستانی، بسیار نادر و کمیاب است. در لوحه‌ی ۳۲، بت عجیب و غریبی تصویر شده که از تپه‌گیان بوده است و قدمت بسیار دارد و از ورقه‌ی نازک مس چکش خورده ساخته شده است. خطوط کناره‌ساز بت و وضعی که به خود گرفته، بازوان برافراشته، یادآور پیکره‌های بسیار کهن تر آدم‌ها و غول‌های روی سفال نقاشی شده در مجتمع مسکونی تل باکون است. در این زمان، دیگر از اصل این گونه نقش اثری یافت نمی‌شود. در همین لوحه‌ی ۳۲، سه تصویر از اسیری ارائه شده است که پیکرش را از مفرغ ریخته‌اند. این شیئی که در اصفهان پیدا شد و اکنون در مسکو است، با اشیای به‌دست آمده از سومر باستانی شباهت‌های نزدیک دارد. بنابراین، باید آن را متعلق به دوران سلسله‌های

اولیه دانست. در همین لوحه، سه تصویر نیز از مجسمه‌ی کوچکی<sup>(۱۷۲)</sup> از طلا عرضه شده است که در بغداد یافت شد، ولی نمی‌دانیم از کجا کاوش شده است و بیش‌تر باید متعلق به هیتی‌ها یا ایرانی‌ها باشد تا سومری‌ها. به مجسمه‌ی شیشه‌یی<sup>۱</sup> (?) پیداشده از آشور بی‌شبهت نیست،<sup>(۱۷۳)</sup> مجسمه‌یی که از آشور به‌دست آمده است ولی متعلق به آن محل دانسته نمی‌شود. مجسمه‌ی کوچک ساخته‌شده از سنگ سیاهی که در مجموعه‌ی شخصی خودم است و شیئی از عقیق جگری و مجسمه‌ی بزرگ‌تری متعلق به مجموعه‌ی خصوصی در برلین (شکل ۲۹۶) به همین گروه از اشیا تعلق دارد و همه از تپه‌گیان به‌دست آمدند. ظریف‌ترین نمونه‌های این گروه اشیا از سنگ بلور است و در طرسوس یافت شد.<sup>(۱۷۴)</sup> تنها این چند تندیس معدود به شکل آدم، به رغم عیوب و نواقصی که دارند، می‌توانند تصور بسیار مبهم و کدوری از خصوصیات قیافه و اندام اقوام بومی ساکن فلات ایران پیش از تاریخ به ما بدهند.



شکل ۲۹۶



## فصل دوم

### سپیده دم تاریخ

درباره‌ی جنبه‌های مردم‌شناختی یافته‌های باستان‌شناختی، روی هم رفته با آنچه تاکنون می‌دانیم، گفتنی چندان نداریم. به تحقیق همواره لازم است که نتایج مردم‌شناختی حاصل از مشاهدات باستان‌شناختی با شواهد زبان‌شناختی و تاریخی همراه باشد و تأیید شود.

ساختار آبادی عصر حجر، که آثار آن در حوالی تخت جمشید به جا مانده است، حکایت از نبودن نظام خانوادگی پدرسالاری می‌کند. پس نتیجه گرفتیم که آن جامعه با نظام مادرسالاری اداره می‌شده است. می‌دانیم که در ایلام و آسیای صغیر هزاره‌ی دوم و بعدها در سیستان و هندوستان<sup>(۱)</sup> رسم ارث بردن زن‌ها و دیگر سنت‌های مشابه ناشی از نظام مادرسالاری حکمروا بوده است. ظاهراً جامعه‌ی ساکنان اولیه‌ی فلات ایران با نظام مادرسالاری اداره می‌شده، و دوام این گونه رسوم و سنت‌ها ضامن بقای این بومیان و استمرار مشخصات نژادی آنها در برابر همسایگان غربی آنان بوده است. گویا بومیان فلات ایران ایزدانی مارمانند را می‌پرستیده‌اند. همان‌گونه که هنوز بازماندگان بومیان اصلی سرزمین هند چنان می‌کنند. چه بسا این شباهت مفهومی فراتر از اندیشه‌های مذهبی مشترک داشته باشد. وانگهی، شواهد دال بر نفوذ و تأثیر تمدن باستانی سومر بر فلات ایران ناچیز است. با توجه به همجواری عالی و تنگاتنگ این تمدن، احساس می‌شود که عاملی سد راه نفوذ و تأثیر تمدن سومری بوده است. این عامل احتمالاً تفاوت بارز و فاحش قومی و نژادی بوده است. اما ظاهراً روابط فرهنگی با بین‌النهرین که تل حلف و چغار بازار نماینده‌ی آن بودند، و نواحی شرقی دجله از قبیل ارپاچیه<sup>۱</sup>، تپه گورا، سامرا و اشنونک<sup>۲</sup> - به اصطلاح «سوبارتو»<sup>۳</sup> - و حتی آسیای صغیر نزدیک‌تر بوده است و دلیل آن نیز شاید بستگی‌های نژادی یا خویشاوندی اقوام ساکن این نواحی باشد.

1. Arpachiyya

2. Ashnunnak

3. Subartu

میان سرزمین‌های شمالی فلات ایران و نواحی جنوبی آن تفاوت‌های آشکار وجود دارد. اما از شواهد باستان‌شناختی چنین برمی‌آید که این دو بخش همیشه با یکدیگر رابطه داشته‌اند و این تفاوت‌ها بدان حد نیستند که پنداشته شود در این دو بخش، دو نژاد مختلف می‌زیسته‌اند. در پس تفاوت‌های شمال و جنوب فلات ایران، می‌توان حضور تمدن بیگانه‌یی را حس کرد که شاید از دشت‌های آبرفتی سیحون و جیحون برخاسته بود. انعکاس این تمدن را در اشیای فراوانی می‌توان مشاهده کرد که از تپه‌های باستانی واقع در کوهپایه‌ها و مرزهای شمالی فلات ایران به دست آمده است. اوضاع شمال از هر نظر به آنچه در جنوب، یعنی در ایلام، برقرار بود شباهت دارد. تاریخ پیش از تاریخ سرزمین‌های مرزی شمال و نواحی سرحدی جنوب غرب عبارت از چرخه‌ی دوره‌های متناوبی بود که این نواحی با همسایگان بیگانه‌ی خود ارتباط برقرار می‌کردند و باز از آنان دوری می‌گرفتند و با دیگر بخش‌های فلات یکی می‌شدند. برای توجیه اندک تفاوت‌هایی که در آثار به دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناختی ملاحظه می‌شود، نیازی به بیان فرضیه‌هایی از قبیل «تپش نبض آسیا»، «نابودی جنگل‌ها»، یا «مهاجرت‌های عظیم» نیست. مطرح ساختن این‌گونه فرضیه‌ها مثل این است که بگوییم: کوه جنبید، اما موش زایید.

یک بار در پایان هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، آثار مهاجرت عظیمی دیده می‌شود. در استرآباد و کوهپایه‌های البرز و ری و در سمت مغرب تا «علیشهر» و «مزاکه»<sup>۱</sup> در آناتولی، در تل‌های باستانی که گویی اتراقگاه‌های کنار مسیر بوده‌اند، سفال و اشیای دیگری با شکل‌های خاص دیده می‌شود که برای نواحی مرکزی و جنوبی فلات ایران بیگانه است. چون در دوران تاریخی اخیر، اقوام ترک‌نژاد در همین مسیر از ترکستان به آناتولی مهاجرت کرده‌اند، این کوچ احتمال دارد قرینه‌ی مهاجرت مشابهی باشد که شاید در ایام پیش از تاریخ صورت گرفته بوده است. اما بدون مورد مشابه تاریخی درست، نمی‌توان فقط به علت تحول آداب کفن و دفن، یا شیوه‌ی نوین پی‌ریزی بنا، یا نمونه‌ی نوینی از سفال و یا سبک نوظهور تزیینات و حتی موضوعاتی کم‌اهمیت‌تر، مردم و اقوام مختلف را در حال کوچ و مهاجرت مستمر فرض کرد. آدمی گاهی هم با نوآوری کردن، گاهی رو به پیش برمی‌دارد و اگر چنین نمی‌بود تاریخ پیدا نمی‌شد. مؤلفان و صاحبان اندیشه‌ی نو و مسببان پیشرفت، خود شوق دارند تا آنچه را نوآوری کرده‌اند ثابت و جاودانی سازند. پس هر گام رو به جلو، در ذات و بطن خویش، رغبت به ثبات و ایستایی را به ودیعه دارد؛ مگر اینکه تضاد، پیشرفت نوینی را باعث شود. این سیر طبیعی تاریخ و فرهنگ است. بسیاری از اقوام پیش از تاریخ، شبیه اقوام بدوی عصر حاضر بوده‌اند. خصوصیت برجسته‌ی اقوام بدوی یکنواختی و یکدستی تمام تولیدات و فرآورده‌های آنان است که برطبق نمونه‌ی واحدی بوده و فاقد ویژگی فردی و شخصی است. طوایف سرخ‌پوستان برزیلی و افریقایی و اسکیموها - تا پیش از آشنایی و تماس با تجارت اروپایی - هزاران سال به شیوه‌ی ثابتی

زندگی می‌کردند و در حال سکون به سر می‌بردند. بر همین روال، نمی‌توان حدس زد که فرهنگ‌های پیش از تاریخ تا چه مدتی بدون هیچ‌گونه تغییر محسوس دوام آورده بودند. ظاهراً اقوام تاریخی‌یی که به علت انحطاط دچار سکون می‌شوند، فقط در صورت پیوند با قومی تازه می‌توانند دوباره قد علم کنند. اما این حکم درباره‌ی اقوام پیش از تاریخ صادق نیست؛ زیرا آنها پس از دوره‌های طولانی سکون و ثبات، که تکرار یکنواخت تولیداتشان علامت آن است، ناگهان رو به جلوگام برداشته و حرکت تاریخی بزرگی را آغاز کرده‌اند. بومیان فلات ایران تفرقی را که نسبت به اقوام ساکن در دشت‌های آبرفتی کم‌ارتفاع اطراف، در پایان عصر نوسنگی، به دست آورده بودند؛ شاید در کم‌تر از یک هزار سال بعد، یعنی زمانی که تاریخ در سومر شروع شد، از دست دادند. مراد ما از تاریخ، اسناد و مدارک مکتوب است. اسناد و مدارکی که رویدادهای تاریخی را بازگو کنند و بتوان آنها را خواند.

بخشی از فلات ایران، یعنی ایلام، از همان آغاز در این پیشرفت سرنوشت‌ساز دخالت و شرکت داشت. ایلام [خوزستان] در واقع چون خلیجی از زمین‌های کم‌ارتفاع است که در دل کوه‌های مرتفع ایلام پیش رفته و همیشه صحنه‌ی مبارزه و نزاع میان اقوام ساکن سرزمین‌های همجوار بوده است. همزمان با سومر باستانی، ایلام نیز به گونه‌ی مستقل خطی اختراع و ابداع کرد که امروزه آن را خط ایلامی بدوی می‌گویند.<sup>(۲)</sup> اما از آنجا که شواهد چینه‌شناختی به دست آمده از شوش تنظیم نشده بود، مدت‌های مدید طول کشید تا به قدمت و کهنسالی این خط پی برده شد. حتی پس از آنکه خط بدوی سومی متعلق به مردمان ساکن دره‌ی رود سند کشف شد، برای پی بردن به ساختار این خط سوم باز هم دست به دامان کهن‌ترین انواع خط سومری شدند. در حالی که خط ایلامی بدوی واقعاً به این خط سوم نزدیک‌تر بود. چون در سده‌های ۲۷ و ۲۶ ق م، ایلام به شاهنشاهی اکد منضم شد، خط میخی اکدی جای خط ایلامی کهن‌تر را گرفت. اما بعد در دوره‌ی «پوذور-شوشینک»<sup>۱</sup>، شاید معاصر با «گودآ»، که بار دیگر ایلام استقلال یافت، در اثر شعله‌ور شدن احساسات ملی‌گرایی، خط ایلامی کهن از نو زنده شد و جای خط میخی اکدی را گرفت. این تحول دیری نپایید و سرانجام خط میخی پیروز شد. بعداً خط میخی ایلامی نیز به وجود آمد و سیر تحولی را پشت سر گذاشت و در مقطعی تاریخی که دقیقاً مشخص نیست، خط میخی فارسی باستان از کنار آن جوانه زد. مدتی در این اندیشه بودم که نکند خط ایلامی بدوی در شوش اختراع و وضع نشده باشد. مردد بودم که شاید این خط نیز، همچون سفال به دست آمده از چینه‌های اول و دوم شوش، از سرزمین‌های شرقی‌تر سرچشمه گرفته و پیدا شده است. کشف لوحه‌های مکتوب با خط ایلامی بدوی در تپه‌سیلک کاشان مؤید این نظر بود، اما دلیل قطعی برای صحت و درستی چنین نظری نیست. این اختراع باید در محل و مکانی انجام گرفته باشد که با سومر تماس نزدیک و مستقیم می‌داشته است.

نخستین لوحه‌های تپه‌سیلک در چینه‌ی اصلی و همراه با مهره‌هایی یافت شد که بی‌تردید مشخصات مهره‌های اوروک را دارند. گیرشمن در این باره می‌گوید: <sup>(۳)</sup> «چینه‌یی است با ویژگی سفال معمولی (رنگ و نقاشی نشده) که شباهت دقیق و مطابق دارد با سفال به‌دست آمده از چینه‌های شوش یک و شوش دو.» و این سفال را با سفال اوروک مقایسه می‌کنند. من دل‌مشغول ارتباط این سفال تپه‌سیلک با سفال ساده و بی‌نقش و نگار ترکستان هستم. ارتباطی که ملاحظات دیگری نیز دلالت بر امکان وجود آن می‌کند. به هر حال، این دوره از جمودت نصر قدیم‌تر است. دقیقاً منطبق است با آن چینه‌ی اوروک که نخستین الواح سومری در آنجا یافت شد.

این الواحی را که با خط تصویرنگاری مکتوب شده است، هرکس با هر زبانی که بداند می‌تواند بخواند. اما آنچه نوشته‌ی تصویری را تبدیل به خط، به معنای واقعی کلمه، می‌کند یک‌دست کردن آواهای علایم نوشته شده است. مهارتی که بدون مدرسه رفتن حاصل نمی‌شود. و این‌گونه استاندارد کردن آواها در اصل کار ایلامی‌ها بود. اگر زبان ایلامی در هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد، زبان محاوره‌ی اقوامی که در تپه‌سیلک زندگی می‌کردند نبود، دست‌کم در آنجا شناخته شده بود. الواح تپه‌سیلک و شوش فقط صورت حساب‌اند. با اینکه حاوی اطلاعات تاریخی نیستند و حتی کشف رمز و خواندن آنها هم دوره‌ی پیش از تاریخ ایران را به دوره‌ی تاریخی تبدیل نمی‌کند، اما نفس چنین کشف رمزی اسباب امیدواری است.

هر چند از مجموع تحقیقات انجام گرفته و اطلاعات جمع‌آوری شده نمی‌توان نتیجه‌ی دقیق و قطعی گرفت، اما می‌توان به طور کلی استنباط کرد که مردم ساکن در فلات ایران و بومیان آن سرزمین به گروه نژادی وسیع و ثابتی تعلق داشته‌اند. آنچه مورد نیاز مبرم است اسمی برای این گروه نژادی است. خود اسم رایج «ایران» یا اسم فارسی میانه‌ی «ایران‌شهر» – معادل «سرزمین آریاها» – نشان می‌دهد که این اسم را نمی‌توان بر این سرزمین گذاشت که چندین هزار سال پیش از کوچیدن آریایی‌ها به آنجا، زیستگاه و موطن اقوام و فرهنگ‌های دیگر بوده است. در اسناد و مدارک سومری، چون صحبت بومیان فلات ایران قبل از مهاجرت آریاها بدان سرزمین پیش می‌آید، به اسامی چندی برمی‌خوریم که به دوره‌های باستانی فلات بازمی‌گردد؛ اسم‌هایی مانند: <sup>۱</sup> «مندا» و انشان <sup>۲</sup> یا انزان. اسامی از رواج افتاده‌یی که بعدها متصدیان کهنه‌پرست بایگانی‌های دستگاه دیوانی پادشاهی جدید بابل آنها را از نو زنده کردند و بر «ماد» در شمال، و «پرسیس» – معادل «فارس» – در جنوب گذاشتند.

آشوریان و بابلیان اسم مندا را بر سرزمینی اطلاق می‌کردند که امروزه «آذربایجان» <sup>(۴)</sup> خوانده می‌شود و پس از اسکندر با اسم «مدیا آتروپاتن» شناخته می‌شد و اطراف دریاچه‌ی اورمیه را دربر می‌گرفت.

بخش‌های واقع در جنوب دریاچه سرزمین «مانتی»<sup>۱</sup> ها بود. همان «مینی»<sup>۱</sup> های کتاب ارمیای نبی در تورات. مؤلفان یونانی، از هرودوت گرفته تا بطلمیوس، آنان را «متینه»<sup>۲</sup> ها یا «منتینه»<sup>۳</sup> ها می‌خوانده‌اند. نمی‌دانیم آیا اسم «اومان مندا» هیچ‌گونه ارتباطی با «مانتی» یا اسم «ماده»<sup>۴</sup> (۵) دارد یا نه. شاید این شباهت آوایی تصادفی است و شاید هم همین شباهت انگیزه‌ی بوده است تا دبیران بابلی این اسم را به کار برند.

درباره‌ی انشان با اطمینان بیش‌تری می‌توان سخن گفت. باید همان اسمی باشد که بومیان اصیل فلات ایران «پرسیس» یا «پارسه»<sup>۶</sup> را با آن می‌خوانده‌اند. «پارسه» از جمله اسامی قومی است که از آن اسم مکان ساخته‌اند. از اسم «پرسوه»<sup>۵</sup> اشتقاق یافته و اسم ناحیه‌ی است که این قوم ایرانی پس از رسیدن به فلات ایران، نخست در آنجا رخت اقامت افکند. این ناحیه در ماد و تقریباً منطبق بود بر کرمانشاهان امروزی، از ماهیدشت تا صحنه، و در امتداد شاهراهی که بابل را به اکباتان متصل می‌ساخت. اولین باری که نام آن در اسناد تاریخی می‌آید در روزگار شلمنصر سوم است (۸۴۳ ق م) که پارزوا<sup>۶</sup> تلفظ می‌شده و از ۸۳۵ ق م، همیشه پرسوا<sup>۷</sup> املا شده است. (۷) پس از آنکه این قبیله در ۶۹۷-۶۶۰ ق م، از ماد به نواحی جنوبی‌تر کوچید، اسم قبیله‌ی «پارسه»<sup>۸</sup> بر زیستگاه نوین قبیله اطلاق شد. در نواحی که ساکنان آن ایرانیان اصیل باشند معمولاً قاعده بر این است که اسم قبیله و سرزمین و پایتخت آن یکی باشد. بنابراین، «انشان» آن اسم تاریخی که بابلیان - و نه آشوریان - برای این ناحیه به کار می‌بردند، تبدیل شد به پارسه.

در اواخر هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، اسم قومی دیگر به عنوان ساکنان ناحیه مابین ماد و پارس - به موازات مرز امروزی میان ایران و عراق، برده می‌شود و آن کاسی‌ها هستند. زادگاه اصلی آنان لرستان امروزی است. اسم کهن آنان در «بکسا»<sup>۹</sup> یا «با - کوسایا»<sup>۱۰</sup> واقع در جنوب «بدرا»<sup>۱۱</sup> یا «با - دوریا»<sup>۱۲</sup> در ارتفاعات هم‌عرض کوت‌العماره باقی مانده است. طبقه‌ی پایین جامعه‌ی لرها - اسمی که شاید مفهوم جنگل‌نشین را می‌رسانده است - باید از اخلاف کاسی‌ها باشند. زبان لری یکی از لهجه‌های زبان فارسی در برابر زبان مادی است. بنابراین، لرهای متعلق به طبقات برتر جامعه‌ی آن دیار باید از اعقاب آریاهای مهاجر، یعنی یکی از طوایف قبیله‌ی پارس‌ها بوده باشند؛ مانند طایفه‌ی «هووجه»<sup>۱۳</sup> (خووجه) که بعدها اسم خود را بر روی خوزستان، ایلام باستانی، گذاشتند. کاسی‌ها یا «کس‌ها» شش قرن تمام زیر عنوان سلسله‌ی سوم بر بابل، که آن را «کردونیاش»<sup>۱۴</sup> می‌خواندند، حکمروایی کردند. آنچه تسلط کاسی‌ها را بر بابل ممکن ساخت یورش پیشین «هیتی»‌های نسیانی بود که در حدود ۱۷۵۰ ق م حکومت سلسله‌ی اول بابلی را برانداخته بودند. واژه‌ی «کش‌شو»<sup>۱۵</sup>، که جمع آن می‌شود «کش‌شی»<sup>۱۶</sup>، اسمی است که در زبان اکدی بر کاسی‌ها

- |             |               |             |                |                |
|-------------|---------------|-------------|----------------|----------------|
| 1. Minni    | 2. Matiene    | 3. Mantiane | 4. Māda        | 5. Parsva      |
| 6. Parzua   | 7. Parsua     | 8. Parsa    | 9. Baqsá       | 10. Bá-Qussáyá |
| 11. Bádrá   | 12. Bá-Duráyá | 13. Hūvaja  | 14. Karduniash | 15. Kashshū    |
| 16. Kashshē |               |             |                |                |

اطلاق می‌شد. این اسم در اصل بومی بود و مطابق دستور زبان اکدی به این‌گونه صرف و جمع بسته می‌شود. «کیسوی» صورتی از همین اسم است که «هکاتئوس» آن را به کاربرد و از نحوه تلفظ ایلامی این اسم بومی مشتق شده است. صورت یونانی این اسم که بطلمیوس آن را «کبسیا» یا «کوسای» تلفظ می‌کند، از واسطه‌ی زبان آرامی این اسم «قوسایه» (مانند عربی بقسا) اشتقاق یافته است. بن‌واژه‌ی آن «کش»<sup>۱</sup> است که مانند دیگر نام‌های اقوام باستانی ساکن در فلات ایران و آناتولی یک‌هجایی است. زبان‌های ایلامی و کاسی – و شاید گویش‌های رایج در نواحی شمالی و مجاور – برای نشانه‌های جمع، پسوند «-پ»<sup>۲</sup> را به کار می‌بردند؛ که «کاسیپ»<sup>۳</sup> صورت جمع و درست «کاش» در اسم ایزد «امان کاسیپار»<sup>۴</sup> (۸) بازمانده‌ی آن است. «جی. هوسینگ»<sup>۵</sup> در این اسم معادل کاسی اسم ایلامی «هومبان کوک کاسیتری»<sup>۶</sup> را بازشناسی می‌کند. بدین معنا که «هومبان» در ایلامی برابر با «امان» در کاسی شناخته می‌شود. «امان، محافظ سرزمین‌های کاسی» صفت «\*کسپیه»<sup>۷</sup> در زبان مادی کهن از همین ریشه‌ی کاسیپ مشتق شده (۹) که صورت اولیه‌ی اسم یونانی «کسپیو»<sup>۸</sup>، نام مردم شمال ایران است و در اسم‌هایی مانند دریای کاسپین و دروازه‌های کاسپین باقی مانده است. خلاصه آنکه، شکل‌های گوناگونی که این اسم به آن صورت تلفظ می‌شود مفهوم واحدی را می‌رساند و کاسی‌ها و کاسپین‌ها بر قوم واحدی دلالت می‌کنند. (۱۰) آثار باقی‌مانده از زبان کاسی – که عمدتاً عبارت‌اند از فهرست واژه‌های کاسی و ترجمه‌ی نه‌چندان دقیق آنها به زبان اکدی و پاره‌یی اسامی پادشاهان و گاهی اسامی مکان – نشان می‌دهد که با زبان ایلامی ارتباط و قرابت نزدیک داشته و بنابراین، از خانواده‌ی زبان‌های مردم بومی ساکن فلات ایران بوده است. اینکه آیا پیش از این بومیان ساکن فلات، اقوام کهن دیگری ساکن فلات ایران بوده‌اند سؤالی است که علم تاریخ کنونی جوابی برای آن ندارد. شواهد باستان‌شناختی که قراین زبان‌شناختی مؤید آن است، حکایت می‌کند که در روزگارهای پیش از تاریخ، قوم واحدی بر سرتاسر فلات ایران تسلط داشته است که باید آنان را «کاسپین»<sup>۹</sup> یا کاسپی بخوانیم. (۱۱)

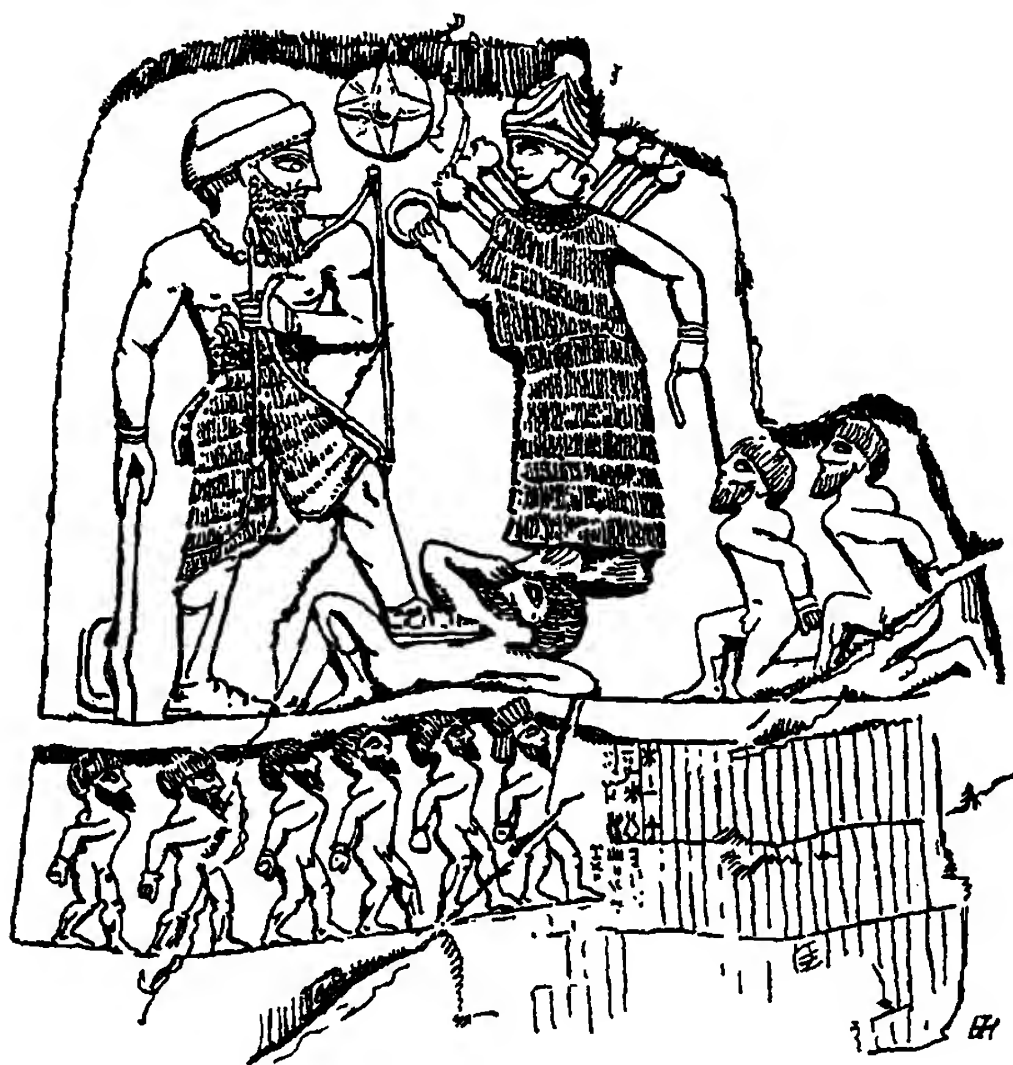
بعضی‌ها می‌گویند که کاسی‌ها از جمله‌ی اقوام هندواروپایی بوده‌اند. باید یادآور شد که اصطلاح «هندواروپایی» فقط و فقط در حیطه‌ی زبان‌شناسی به کار برده می‌شود و از دیدگاه مردم‌شناسی معنا و مفهومی را نمی‌رساند. اما این نظر تنها بر وجود چند اسم و واژه متکی است که مهم‌ترین آنها «شوریاش»<sup>۱۰</sup> (۱۲) است. شوریاش را معادل «شَمَش»<sup>۱۱</sup> دانسته‌اند که نمی‌تواند چیزی به‌جز واژه‌ی آریایی «سوریا»<sup>۱۲</sup>، یعنی ایزد آفتاب، باشد. اما توجیه چگونگی اقتباس این اسم دشوار نیست. دست‌کم از اواخر هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، آریایی‌های ساکن حوضه‌ی آبریزهای رودهای سیحون و جیحون همسایه‌ی کاسپی‌های مقیم فلات ایران بوده‌اند.

1. *Kash*2. *-ip*3. *Kasip*4. *Amman kasipar*

5. G. Hüsing

6. *Humban kuk kassitri*7. *\*kaspiya-*8. *káδπιοι*9. *caspians*10. *Shuriash*11. *Shamash*12. *súrya-*

آدمیان و اندیشه‌های آنان نیز، مانند انواع سفال و دیگر آلات و ابزار، همیشه می‌توانسته‌اند از طریق شمال و جلگه‌های آنجا یا از مغرب و هندوستان به داخل فلات راه یابند و اثر بگذارند. همان‌گونه که در مورد سومری‌ها و نفوذ آنان از سوی مغرب روی داد. شاید قبایلی که از ترکستان امروزی برخاسته بودند، در مسیر خود به سمت مغرب، از نواحی شمالی فلات گذشته بوده‌اند. همان‌گونه که آریاها هنگام حرکت به سوی مشرق، یعنی هندوستان، چنان کرده بودند. و شاید در اثنای این مهاجرت‌ها، گروه‌هایی از تنه‌ی اصلی گروه مهاجران جدا شده و در فلات ایران رحل اقامت افکنده بودند. اما تمام این احتمالات در یکپارچگی و استمرار بنیادین بومیان اصیل فلات، تغییری ایجاد نکرده بود. نمی‌توان تردید داشت که هنوز اکثریت فارس‌های امروزی فلات ایران از تبار کاسپی‌ها و بازماندگان مستقیم آنان هستند. از نظر شکل ظاهر بدنی و جسمی، کاسی‌ها به همان تیره‌یی تعلق داشتند که دیگر بومیان ارمنستان و آناتولی را نیز شامل بود. بومیانی که همیشه در اکثریت بودند، هر چند زبان آریایی را که بر آنها تحمیل شده بود پذیرفتند، از نظر نژادی اقوام مهاجر بیگانه را در خود هضم و جذب کردند.



علاوه بر معدودی مجسمه‌های کوچک آدمی که در میان انبوه آثار هنری باستانی به دست آمده دیده می‌شود، چند مجسمه‌ی نسبتاً بزرگ نیز وجود دارد که از روی آنها می‌توان آگاهی‌هایی کلی نسبت به شکل و قیافه‌ی ظاهری کاسپی‌ها به دست آورد.

در روستای سرپل، کنار راه بغداد - همدان، سه مجسمه بر سینه‌ی کوه کنده‌اند (شکل ۲۹۷). آن که از همه بزرگ‌تر و مفصل‌تر است یادبود پیروزی «انوبانینی»<sup>۱</sup>، شاه «لولوها»<sup>۲</sup> یکی از طوایف وابسته به «کاش‌شو»<sup>۳</sup>، است. شاه در برابر ایزد بانو «این‌ننا»<sup>۴</sup> قد برافراشته و پا بر پیکر به خاک افتاده‌ی دشمن نهاده است. ایزد بانو دو اسیر را به دنبال خویش می‌کشد. اندکی پایین‌تر، شش اسیر دیگر تصویر شده‌اند. در بالای صحنه، میان شاه و ایزدبانو، ستاره‌ی هشت‌پر «ایشتار»<sup>۵</sup> - که به شکل آویز طلایی است و از تپه‌گیان به دست آمده - در فضا شناور است. این صحنه‌ی پیروزی نه عکسی از یک لحظه‌ی تاریخی هیجان‌انگیز است و نه نقشی از یک داستان حماسی. همان‌گونه که از هنر کاملاً نمادین، حتی در تزیینات محض، انتظار می‌رود؛ شرح و وصفی است نمادین. از کتیبه‌ی اکدی همراه با نقش برجسته می‌دانیم که این مجسمه‌ی سنگی به روزگار «نارام‌سین» اکدی تعلق دارد.



شکل ۲۹۸

1. Annubanini

2. Lullu

3. kashshu

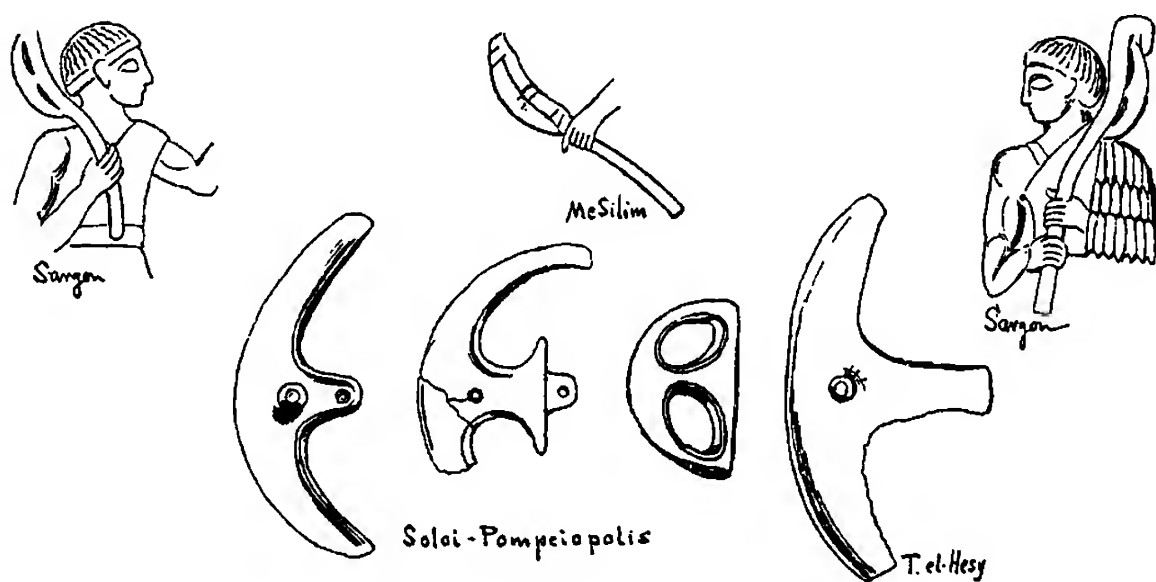
4. Ininna

5. Istar



نقش برجسته‌ی دوم سرپل تکرار همین صحنه است، اما بدون اسیرهای کوچک اندامی که ایزدبانو به دنبال دارد و دیگر اسیرانی که در پایین نقش اولی تصویر شده‌اند. در نقش برجسته‌ی سوم، فقط شاه و دشمنی که زیر پایش به خاک افتاده است و ستاره‌ی هشت پر ایشدار دیده می‌شود. در زیر این نقش، کتیبه‌ی نسبتاً مفصل، با همان خط نقش برجسته‌ی اول، تراشیده شده است. این کتیبه آسیب دیده و تنها عبارتی را که از آن توانستم بخوانم، تکرار دقیق سطرهای ۵-۹ ستون دوم نقش برجسته‌ی اول است. این کتیبه‌ی آخری تقریباً سوادى است از کتیبه‌ی آنوبانی.

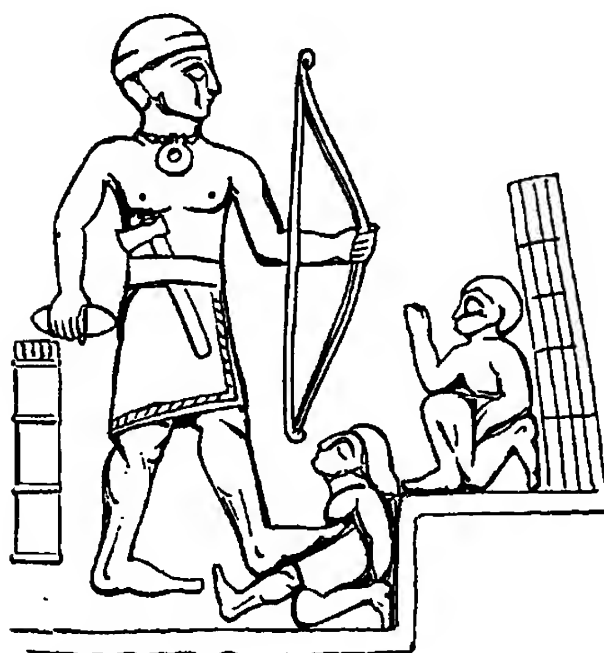
سرگرد سی. تی. ادموندز<sup>(۱۳)</sup> نقش برجسته‌ی با همین سبک و اسلوب در شمال «دریند گور»، واقع در جنوب غربی سلیمانیه، پیدا کرد. در آنجا، شاه پا بر پیکر دو دشمن به خاک افتاده و ظاهراً به قتل رسیده گذاشته است (شکل ۲۹۸). هر دوی آنها موهای بافته‌ی دراز و سرپوشی دارند که بعد درباره‌ی آن گفت‌وگو خواهیم کرد. این دو تن از بومیان، و شاه فاتحی بیگانه است و باید خود نارام سین باشد. زیرا بر ستون سنگی مشهور او که به مناسبت پیروزی بر لولوها برپا شده بود و در شوش یافت شد - و اینک در موزه‌ی لوور است - دقیقاً همان دشمنانی دیده می‌شوند که در آنجا تصویر شده‌اند. این نقش برجسته و آن ستون سنگی باید یادبود واقعه‌ی تاریخی واحدی باشند. اگر پیروزی نارام سین دوام آورده باشد، باید نقش حجاری شده بر کوه سرپل اندکی قدیم‌تر باشد. به هر حال، اینها همه به یک دوره تعلق دارند.<sup>(۱۴)</sup>



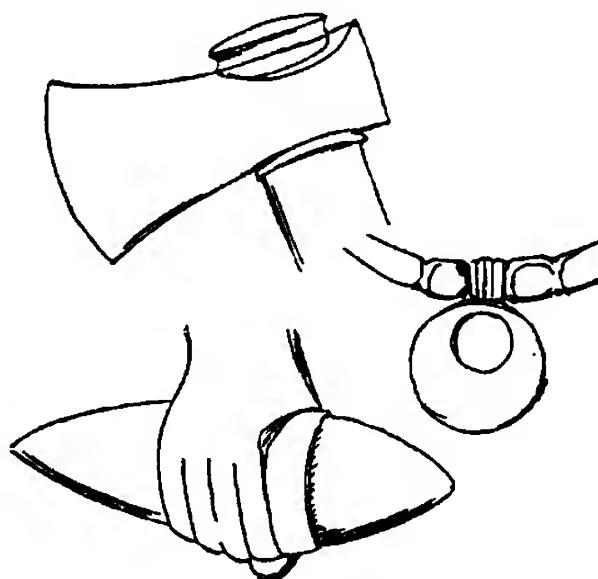
شکل ۲۹۹

سبک کار مجسمه‌های آنوبانی و نارام سین آشکارا «سارگنی» است. در هنر سومری طبیعی بود که هیچ‌گاه مجسمه‌ی سنگی ساخته نشود. همچنین هنر سومری هیچ‌گاه در صدد ایجاد بناهای شکوهمند یادبود و امثالهم نبود. این نقش‌های برجسته، چه به لحاظ فنی و هنری و چه به لحاظ اندازه، از سرزمین‌های بیگانه الهام گرفته شده‌اند. در هر سه مجسمه‌ی سرپل، آنوبانی در دست راست خود تبری با تیغه‌ی

هلالی شکل و دسته‌یی خمیده دارد (شکل ۲۹۹). بر روی ستون سنگی بزرگ شکسته‌یی که در شوش پیدا شد و به «سارگن» اکدی تعلق دارد، تمام جنگجویان او با تبری از همین نمونه مسلح‌اند. نمونه‌ی قدیم‌تر این تبر از جنگ‌افزارهای رایج و معمولی سربازان اکدی دوره‌ی مسیلم، کیش است. دو انتها و زبانه‌ی میانی تیغه‌ی تبر در شکاف دسته جا می‌گیرد. پس از اختراع سوراخ دسته‌ی استوانه‌یی شکل تیغه‌ی این تبر به صورت نیمه‌قرصی درآمد که دو سوراخ خالی بزرگ چشم‌مانند داشت. تبرهای مجلل سوری هزاره‌ی دوم از تبار این تبر است. نمونه‌ی اولیه را در مصر پیش از فراغنه می‌شناخته‌اند. تمام دیگر انواع و نمونه‌ها از سوریه‌اند یا - مانند تبر موجود در شکل - از کیلیکیه. در دنیای سومری، انواع این‌گونه تبر را تنها در ناحیه‌ی سامی‌نشین اطراف کیش و اکد و در دوره‌های از مسیلم تا سارگن می‌توان یافت.



شکل ۳۰۰



شکل ۳۰۱

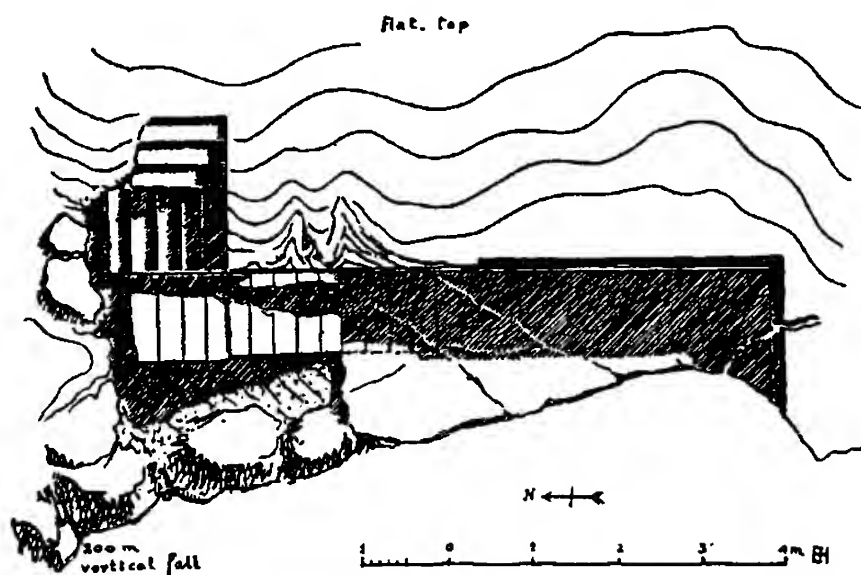
در فاصله‌ی نه‌چندان دور شمالی سرپل، در «دریند شیخان» نزدیک «حورین»، نقش برجسته‌ی دیگری وجود دارد. این نقش برجسته که صحنه‌ی پیروزی دیگری را نشان می‌دهد زیبا نیست (شکل ۳۰۰). شاه به گونه‌یی ناپخته و مصنوعی همانند آنوبانیینی تصویر شده است؛ کمانی در دست چپ و تبری سنگی در دست راست دارد (شکل ۳۰۱). تبری فلزی از بند کمرش آویزان است. لنگی ساده بر تن دارد و طوقی که از آن آویزی هلالی شکل آویخته شده بر گردن بسته است. این نقش نیز کتیبه‌یی دارد که با خطی کاملاً متفاوت با کتیبه‌ی آنوبانیینی نوشته شده است. در شکل ۳۰۲، سواد دقیقی از این کتیبه ارائه شده است. اسم شاه در مستطیل‌های عمودی اول و دوم با علامت اندیشه‌نگاری که معنای «ایزد» را می‌رساند شروع و با واژه‌ی «بی - ری - نی»<sup>۱</sup>

1. bi-ri-ni (x-bani-birini)

ختم می شود. در مستطیل سوم نوشته شده است: فرزند «ئیک - کی»<sup>۱</sup>؛ مستطیل (۴) «ئپ - شه - اه - مه - ات»<sup>۲</sup>؛ (۵) «سلمم اوش - زی - ایز»<sup>۳</sup> (= پیکر را ساخته است)؛ (۶) «ای نومه [؟ به ؟] له [؟ ات ؟] آ [؟ زه ؟] به آن [؟ هال ؟]»<sup>۴</sup>؛ (۷) «او - ته - را [؟]»<sup>۵</sup>؛ (۸) «شه سلمم ئی - سیر [؟]»<sup>۶</sup>؛ (۹) «بی - ری - شو»<sup>۷</sup>؛ (۱۰) «او شو - اوم - شو»<sup>۸</sup>؛ (۱۱) «شمش ایمر»<sup>۹</sup>؛ (۱۲) «ئی - نی - نی - کو»<sup>۱۰</sup>. معنای عبارت فوق ظاهراً می شود، «هرکس این تصویر را [با سحر و جادو آسیب رساند ؟] باشد که شمش و ایمر او را برای همیشه [سیاه روز و بدنام ؟] کنند».<sup>(۱۵)</sup>

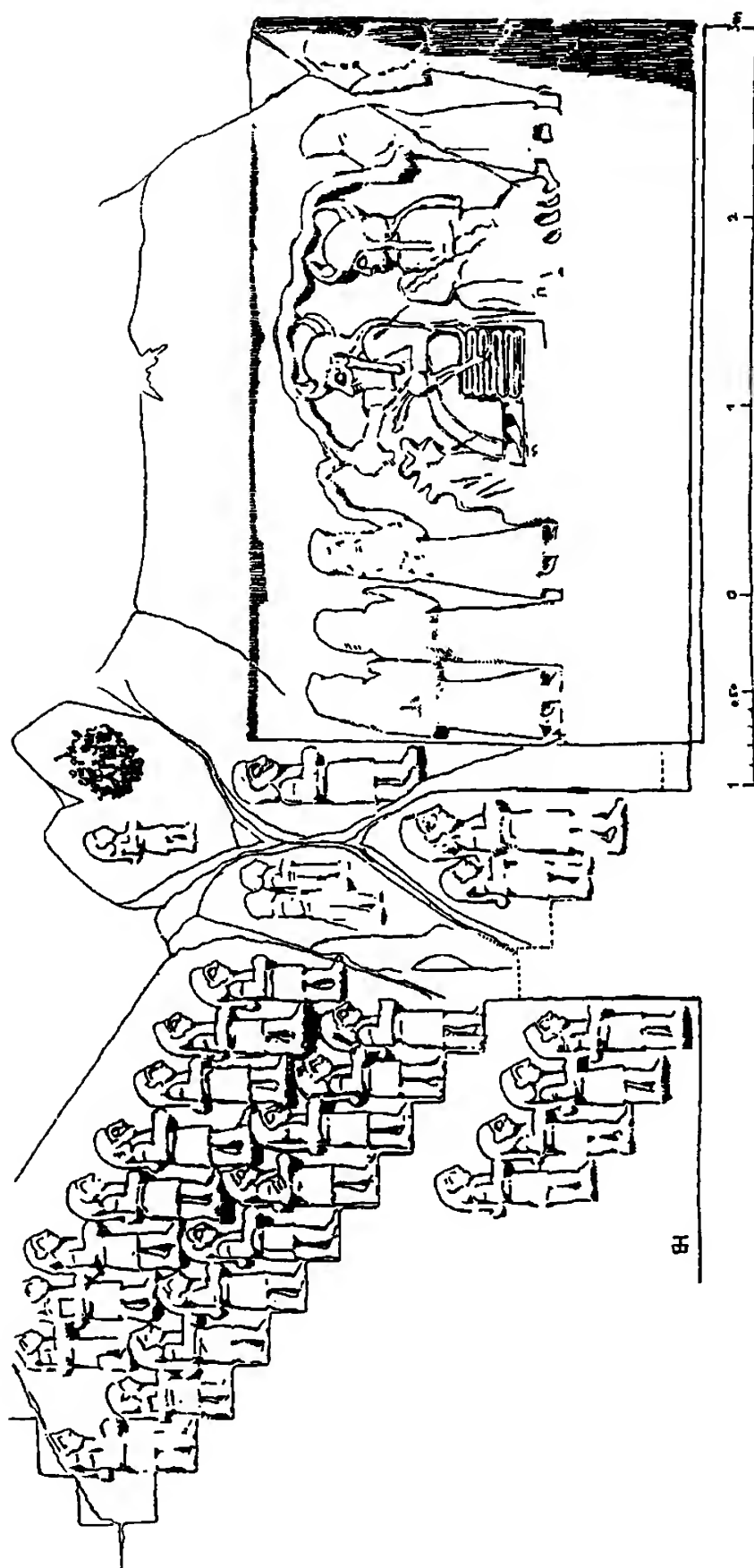

شکل ۳۰۲

درباره‌ی تاریخ ایجاد این اثر یادبود باید گفت که بی تردید خود نقش برجسته و مجسمه کهن تر و باستانی تر از نقش برجسته‌ی انوبانی است؛ اما کتیبه‌ی مربوط به آن برعکس به قدری جدیدتر می نماید که ناگزیر باید نتیجه گرفت کتیبه از الحاقات بعدی است.<sup>(۱۶)</sup>



شکل ۳۰۳

- |   |                     |                                  |
|---|---------------------|----------------------------------|
| 1. Ik-ki  | 2. ip-sha-ah- ma-at | 3. salmam ush-zi-iz              |
| 4. i nu ma [? ba ?] la [? at ?] a [? za ?] ba an [? hal ] | 5. u-te-ra [?]      | 6. sha salmam i-sir [?]          |
| 7. bi-ri-shu  | 8. u shu-um-shu     | 9. shamash dimmer 10. i-NI-NI-ku |



شکل ۳۰۴

بزرگ‌ترین نقش برجسته‌یی که در ۱۹۲۴ م در مناطق جنوبی‌تر یافتیم، در کورنگون واقع است، در ناحیه‌ی ممسنی نزدیک تل سپید و فهلان.<sup>(۱۷)</sup> این نقش برجسته که به تخت جمشید نزدیک‌تر است تا شوش، در کنار همان شاهراه باستانی که مسیر اسکندر بود، بر بالای تپه‌ی مشرف به دره قرار دارد. تنها راه رسیدن به آن، از بالای تپه و با پلکانی رو به پایین است. محل نقش برجسته و اشدگاه کوچکی است که نیایشگاهی باستانی بوده است. دیوارهای و اشدگاه پوشیده از نقش است (لوحه‌های ۳۳، ۳۴ و شکل‌های ۳۰۳-۳۰۴). صحنه‌ی اصلی زوجی از ایزدان را با نیایش‌کنندگان نشان می‌دهد. ایزد بر تختی نشسته که از مار چنبر زده تشکیل شده است. این مفهومی بدوی است که معنای واقعی آن ناشناخته است. دیگر جزئیات نقش، مثل تاج‌هایی که بر روی آنها شاخ نصب شده، از سومر اقتباس شده است. این‌گونه نقش‌های خاص در دوره‌ی پیش از اکدی‌ها در آنجا معمول بوده است. در برابر ایزد شیئی قرار دارد که به محراب‌های تصویر شده در نقش برجسته‌های هیتی‌ها، متعلق به دوره‌ی «هت توسیل سوم» و «پوده‌پا» در «فراختین»، بی‌شباهت نیست. ایزدبانو که دوست‌داشتنی تصویر شده و پیکرش ناتمام مانده، همانند برخی از دیگر ایزدان سومری بر روی حیوانی نشسته است. هر دو ایزد سرپوشی بر سر دارند که گویی از شقیقه‌ی آن گیسوی بافته‌ی آویزان است. این‌گونه سرپوش در سومر و بین‌النهرین به زن‌ها اختصاص داشت. اما مردان سامی نژاد کیش در دوره‌ی مسیلم نیز از همین‌گونه سرپوش استفاده می‌کرده‌اند. ایزد در دست چپ خود سر آن ماری را گرفته که چنبره‌ی بدنش تخت او را به وجود آورده است. در دست راست خود، مانند ایزدان سومری، گلدان حاوی آب حیات را گرفته که آب آن به سوی نیایش‌کنندگان، که در دو طرف قرار دادند، جاری است. فقط خط‌های کناره‌ساز تصویر این پنج نفر نیایش‌کننده تمام و کمال رسم شده است، که مرد هستند. نفرهای دوم سمت راست و چپ زن‌اند. زن‌ها جامه‌ی بر تن دارند که دامن آن از دامن جامه‌ی زمین‌کشان زن‌های «هیتی» نیز بلندتر است. سرپوش زن‌ها نیز با کلاه مردان تفاوت محسوس دارد. سرپوش مردها به کلاه مردم فریگیه بی‌شباهت نیست و سر تیز آن رو به جلو خمیده است. ملازمان این چند نفر در اصل باید حدود چهل نفر بوده باشند که نقش بعضی از آنها فرو ریخته است. این افراد، مانند نگاره‌ی مشهور نقش برجسته‌های تخت جمشید، در حال فرود آمدن از پله‌ها هستند. ملازمان به استثنای نفر اول، چون پیکر کوچک مردان کشته شده در نقش برجسته‌ی دربند گور، گیسوی دراز و بافته‌شده دارند. در بعضی از تصاویر نقش برجسته‌های آناتولی و در بین تصویرهای مصریان از «هیتی‌های نسیانی»<sup>۱</sup> افراد معینی دیده می‌شوند که آنان نیز به همین‌گونه گیسوی بافته‌شده دارند. این شیوه آرایش مو نامتعارف‌تر از آن است که بتوان آن را حمل بر تصادف کرد. همراه با دیگر ملاحظات، می‌توان آن را قرینه‌ی دانست بر وجود قرابت و خویشاوندی بین بومیان فارس (انشان) و اقوام ساکن آناتولی در آسیای صغیر.

بسیاری از جزئیات این نقش برجسته از سومر سرچشمه گرفته و اقتباس شده، اما سه مشخصه‌ی عمده‌ی آن غیر سومری است. نقش برجسته‌ی کورنگون ابعاد بزرگ و وسیع دارد که غرض از ایجاد آن این بوده است که از فاصله دور دیده شود. آن را در صخره‌ی طبیعی تراشیده و تمام پیکره‌ها و صورت‌ها نیمرخ نشان داده شده‌اند. نه تنها مضمون صحنه، بلکه اصول فنی و هنری و شیوه‌ی اجرای آن غیر سومری است. این شیوه مجسمه‌سازی در شرق باستان، از جمله در مصر، ناآشنا و بی‌سابقه بوده است. مسلم این است که این شیوه‌ی حجاری و ایجاد نقش برجسته نمی‌تواند اختراع و ابداع یک نفر و اثری یکتا و منحصر به فرد باشد. باید نتیجه گرفت که نقش برجسته‌ی کورنگون دلالت می‌کند بر وجود تعداد زیادی از نقش برجسته‌های همانند که یا هنوز پیدا نشده و یا آنکه نابود شده‌اند. هنرمندانی که این گونه نقش برجسته‌ها را آفریده بودند، با وجود داشتن تماس مستقیم با سومر، شیوه‌ی هنری مستقلی را پیروی می‌کرده‌اند. مشکل تاریخگذاری روی این نقش برجسته ناشی از همین معنا است. هر چند پاره‌یی از مشخصات نقش حکایت از این می‌کند که این اثر پیش از نقش برجسته‌های سرپل آفریده شده است، اما روی هم رفته ترجیح می‌دهم که ساختن این نقش برجسته را اندکی مؤخرتر از مجسمه‌های سرپل بدانم. بنابراین، نقش برجسته‌ی کورنگون باید در دوره‌ی تجدید حیات و رستاخیز کشور ایلام، پس از پایان دوره‌ی تسلط اکدی‌ها بر ایلام، ساخته شده باشد. یعنی در روزگار شاه ایلامی پوزور - شوشیناک که معاصر «گودآ» در سومر بوده است.<sup>(۱۸)</sup>

در نقش رستم، نزدیک تخت جمشید، نقش برجسته‌ی حجاری شده‌یی بوده است که درباره‌ی آثار بازمانده از آن در جای دیگر سخن رانده‌ام.<sup>(۱۹)</sup> آن نقش تقریباً سواد مصدقی بوده است از نقش برجسته‌ی کورنگون. در آنجا نیز دو ایزد بر تختی از مارهای چنبره زده نشسته بوده‌اند (لوحه‌ی ۳۲). بعدها این گونه ایزدان مار مانند را - که خویشاوندی آنان با بعضی طرح‌های ساده‌تر روی سفال و مهرهای عصر مس آشکار است - می‌توان روی آثار به‌جامانده از دوره‌ی میانه و اخیر ایلام دید. اگر تصویر گیسوی بافته مانند دم اسب قرینه‌یی است که از پیوند بومیان فلات با مردم آسیای صغیر حکایت می‌کند، این ایزدان مار مانند نیز دلیلی هستند بر وجود نوعی قرابت میان مردم فلات ایران با بومیان شبه جزیره‌ی هند، در روزگار پیش از تاریخ.<sup>(۲۰)</sup>

با آغاز هزاره‌ی اول پیش از میلاد، تغییرات بنیادین و قطعی در ترکیب جمعیت اقوام ساکن فلات کاسپی‌ها روی می‌دهد. قوم تازه از راه رسیده‌یی که این تغییر و تحول را باعث شدند، آریایی‌ها بودند. روزگار تاریخی ایران با اینان آغاز می‌شود. از روزگارهای به‌کلی از یادها رفته یا دست‌کم از پایان هزاره‌ی سوم تا اواسط هزاره‌ی اول، آریاها به صورت قومی یکپارچه در دشت‌های پهناور حوضه‌ی آبریز رودهای سیحون و جیحون می‌زیستند؛ سرزمین ایرانویج<sup>(۲۱)</sup> با دو رودخانه‌ی «وانگهودایتی»<sup>۱</sup> و «رنگه»<sup>۲</sup>. در اساطیر ایرانی این زیستگاه و مهد باستانی هنوز هم فراموش نشده است.

زبان آریاها یکی از شاخه‌های خاندان بزرگ زبان‌های هندواروپایی است، مانند زبان‌های آلمانی، اسلاوی، یونانی، سلتی، ایتالیایی و غیره. نمایندگان عمده‌ی این شاخه از زبان‌های هندواروپایی زبان‌های سنسکریت و فارسی است و نیز زبان‌های سکایی، سغدی و اُستی. اما باید این را در نظر داشت که خویشاوندی‌های زبانی به‌تنهایی دلیل بستگی و خویشاوندی قومی و نژادی نمی‌شود.

نخستین آثار آریایی‌ها در آسیای صغیر، در اواسط سده‌ی پانزدهم پیش از میلاد دیده می‌شود. در این تاریخ است که سلطان‌نشین میتانی را سائوش شتر فرزند پارسه‌شتر در سرزمین اصلی بین‌النهرین بنیاد می‌گذارد. مردم این سلطان‌نشین به زبان بومی سخن می‌گفتند و می‌نوشتند. گویا آن زبان را به‌خط زبان میتانی خوانده‌اند. زیرا واژه‌ی میتانی اسمی آریایی است. کهن‌ترین شکل این اسم در نامه‌یی که سائوش شتر نوشته است و از «نوزی» به‌دست آمد، به صورت «ما - ئی - ته - نی»<sup>۱</sup> می‌باشد که احتمالاً معنای جایگاه اسب‌دوانی را می‌رساند است،<sup>(۲۲)</sup> مانند واژه‌ی فارسی امروزی «میدان». بعید نیست این مردمی که حرفه‌ی اصلی آنان پرورش اسب بوده است و در این زمینه شهرت جهانی داشتند چنین نامی را بر دشت‌های وسیع بین‌النهرین گذاشته باشند.

زبان بومیان آن سرزمین یکی از لهجه‌های زبان «سوبرای» بود که خود با زبان‌های «کاسپی» بستگی و خویشاوندی داشت. اما بر این بومیان آریایی‌ها حکمروایی می‌کردند. اسامی این فرمانروایان و ایزدان آنان و پاره‌یی از واژه‌های به‌وام گرفته‌شده در الواح میتانی «کیکولی» ضبط و حفظ شده است. این الواح از بغازکوی به‌دست آمده و مطالب آنها عمدتاً درباره‌ی پرورش اسب و مسابقه‌های اسب‌دوانی است. ایزدانی که نام آنها در این الواح آمده عبارت‌اند از: میترا، وارونا، ایندرا و «ناستیس». این اسامی در میان فهرست درازی از نام دیگر ایزدان آمده است. ایزدان دیگر به «هیتی»‌ها مربوط‌اند. از قرار معلوم، رسم داشته‌اند که به هنگام امضای قراردادهای سیاسی، نام ایزدان هر دو طرف معاهده را به عنوان شاهد در زیر عهدنامه بیاورند. آسان می‌توان تشخیص داد که این اسم‌ها و واژه‌ها ایرانی نیستند؛ اما تشخیص تلفظ درست آنها که به خط میخی اکدی یا هیتی نوشته شده‌اند، به‌سادگی ممکن نیست. بنابراین، نمی‌توان دریافت که این نام‌ها و واژه‌ها هندوآریایی‌اند یا آریایی خالص. «جی. مارکوارت»<sup>(۲۳)</sup>، هر چند که خود اصراری نمی‌ورزد، به طور قطع ثابت کرده که زبان مورد بحث هنوز آریایی خالص بوده است.

در مجموع، آنچه درباره‌ی «نخستین کوچ آریایی‌ها» می‌دانیم از یک‌سو عبارت است از: یکی اینکه در ۱۴۵۰ ق م به بعد، سلطان‌نشینی به نام میتانی وجود داشته است. ساکنان آن سرزمین به ایزدان ایرانی ارادت می‌ورزیده‌اند. این سلطان‌نشین به قدرت جنگجویان مسلح آریایی متکی بوده است. این جنگجویان «مربانی»‌ها نامیده می‌شدند و مشخصه‌ی عمده‌ی آنان آگاهی و سر رشته در امر پرورش

اسب و مهارت و چیره‌دستی در سوارکاری بوده است.

- دیگر اینکه زیستگاه اصلی آریایی‌ها، ایرانویج (آسیای مرکزی امروزی) بوده است. آن‌گاه، مدتی در سراسوتی (هره‌وتی، آراخوسیا = رُخج - افغانستان امروزی) اقامت کرده‌اند. سرانجام در ناحیه‌ی سند سکناگزیده‌اند.

تنها راه معقول برای بازسازی رویداد مهاجرت آریایی‌ها، مقایسه‌ی آن با رویداد موازی و مشهور «سومین کوچ آریایی‌ها»<sup>(۲۴)</sup>، یعنی از جاکنده شدن عشایری موسوم به سکاه‌ها است. اینان نیز آریایی بودند. آخرین طوایف آریایی که از زیستگاه اولیه و اصلی خود مهاجرت کردند، دقیقاً از مسیرهای مهاجرت‌های پیشین پیروی نکردند. آنان به دشت‌های اطراف جیحون، ارنک، که رسیدند تا حدود سال ۱۵۰ ق م، در همان‌جا اقامت کردند. پس از آنکه شاهنشاهی هیونگنو<sup>۱</sup> در آسیای مرکزی پی افکنده شد، سکاه‌ها دوباره مجبور به کوچ شدند. آنها پس از اقامتی کوتاه، در جایی که امروز ترکستان روسیه خوانده می‌شود، در حدود ۱۳۰ ق م وارد فلات ایران شدند و آن هم از طریق تنها دروازه‌ی طبیعی شمال فلات، یعنی سرخس. اندکی پیش از این، مهرداد اول شاهنشاهی اشکانیان را پی افکنده بود که به هنگام هجوم سکاه‌ها، به دست فرهاد یکی از جانشینان او اداره می‌شد. فرهاد سرگرم دست و پنجه نرم کردن با «آنتیوخوس هفتم» سلوکی بود. سکاه‌ها شاهنشاهی تازه برپاشده را درنوردیدند. گروهی از آنان از شاخه‌ی اصلی مهاجران جدا شدند و خاندان سکاه‌های «ادیابن»، «کرکوک» یا آشورکهن، واقع در شرق دجله، را تشکیل دادند. شاید در همان زمان، در فاصله‌ی سال‌های ۱۲۸-۱۲۵ ق م، گروه دیگری از آنان خاندان «خراسین‌ها» را در خرمشهر امروزی، در خلیج فارس بنیان گذاشتند. پس از چند سال آشوب و بی‌نظمی در ایران، مهرداد دوم یا مهرداد کبیر نظم را در ایران برقرار کرد. او در ۱۱۱ ق م، با انجام رستاخیزی به منظور تجدید عظمت ایران باستان، لقب «شاه شاهان» را بر خود نهاد. فرهاد کبیر به سکاه‌ها اجازه داد تا در گوشه‌ی جنوب شرقی فلات ایران اقامت گزینند. سکاه‌ها بعد از اسکان یافتن در گوشه‌ی جنوب شرقی فلات ایران، به هندوستان هجوم بردند و در آنجا حکومتی شاهنشاهی برپا کردند. پادشاهی سکاه‌ها در هند دیری نپایید، اما برای مدت کوتاهی تا دروازه‌های دهلی و بمبئی امروز گسترش یافت. اسم آنان در سیستان یا سکستان که فقط بخش کوچکی از قلمرو وسیع آنان بوده، هنوز باقی مانده است.

بر این اساس، هرگونه پژوهشی در زمینه‌ی چگونگی پیدا شدن آریایی‌ها در بین‌النهرین در یک‌هزار و دویست سال پیش از تاریخ فوق، بدون توجه به مسئله‌ی مهاجرت سکاه‌ها، راه به جایی نخواهد برد. هندوآریایی‌ها نیز از همان سرزمین اولیه کوچ خود را آغاز کردند و به همین‌گونه مدتی در جنوب شرقی فلات ایران اقامت گزیدند و سرانجام از همان بخش هندوستان سر در آوردند. بنابراین، هر دو رویداد به نحوی کاملاً مشابه اتفاق افتاده است. سلسله‌ی آریایی میتانی در بین‌النهرین، همتای طابق‌النعل سلسله‌ی



سکاهای ادیابن است. در هر دو مورد، گروهی از سرداران و سرکردگان جنگجویان، به همراه رزمندگان زیردست خود، از شاخه‌ی اصلی مهاجران جدا و موفق می‌شوند امیرنشین‌های مستقلی بنیان گذارند. در عین حال، شاخه‌ی اصلی قوم مهاجر از مشرق ایران عبور می‌کند و به سوی هندوستان می‌رود. تاریخ تأسیس سلطان‌نشین میتانی، در اواسط هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، تنها تاریخ نسبی قابل اطمینان برای این مهاجرت دسته‌جمعی ایرانیان است. سرگردانی و بیابانگردی سکاهای چند سالی بیش نپایید. این‌گونه مهاجرت‌های دسته‌جمعی همراه با انبوه زنان و کودکان، گاو، گوسفند و دیگر حیوانات معمولاً به فاجعه منجر می‌شود. چنین جمعیتی برای آنکه نابود نشود باید هر چه زودتر چراگاه‌ها و مراتع نوینی را به دست آورد. خاندان میتانی در ۱۴۵۰ ق م آغاز شد و از این‌رو، مهاجرت آریاها بایستی در فاصله‌ی سال‌های ۱۵۰۰-۱۴۵۰ روی داده باشد.

اسم «ایرانی» که بر نزدیک‌ترین خویشاوندان هندوآریایی‌ها گذاشته شده، از اصطلاح جغرافیایی و سیاسی «آریانام خشترم»<sup>۱</sup> اقتباس شده است که معادل آن به زبان فارسی امروزی می‌شود «شهریاری ایرانیان». نخستین مؤلفی که اصطلاح «ایران» را به کار برد «اراتوستنس»، جغرافیدان بزرگ و مدیر کتابخانه‌ی اسکندریه بود که انبوه تألیفات و مواد جمع‌آوری شده توسط سرداران اسکندر را در اختیار داشت. سابقه‌ی این اصطلاح باید به روزگار هخامنشیان برگردد؛ زیرا اصطلاحاتی که در سرودهای اوستا به دفعات به کار رفته است، از قبیل «آریه - شیه نم»<sup>۲</sup> = آشیانه‌ی ایرانیان، چیزی نیستند مگر اصطلاحی رسمی برای دولتی که مغلوب شده است.

نخستین بار، اسم ایرانیان در سالنامه‌های سال شانزدهم و بیست و چهارم سلطنت شلمنصر سوم، مطابق با سال‌های ۸۴۳ (۲۵) و ۸۳۵ ق م، ذکر شده است. همان موقعی که شلمنصر سوم، برای اولین دفعه، در شمال غرب فلات ایران با دو قبیله از پنج قبیله‌یی که بعدها دو ایالت ایرانی‌نشین از ایالات امپراتوری این شاه را تشکیل دادند، یعنی پارسوا (پارسه: فارس) و امادیه (مادا: ماد) روبه‌رو شد. قبایل پارت‌ها و باکتری‌ها و ارگوزی‌ها هنوز وارد صحنه نشده بودند. سپاهیان «شمشی آداد پنجم»<sup>۳</sup> و «آداد نیررای سوم»<sup>۴</sup> آگاهی‌های بیش‌تری درباره‌ی ناحیه‌ی واقع میان دریاچه‌ی اورمیه و همدان و دریای کاسپین کسب کردند. تیگلت پیلسر سوم و جانشینان او به هنگام صحبت درباره‌ی مادهای ساکن ناحیه‌ی همدان، اصطلاح «مادهای قدرتمند» را به کار می‌بردند (۲۶) و می‌دانستند که حیطه‌ی نفوذ مادها تا «کوه بیکنی = دماوند» و بیابان الکالی = کویر بزرگ واقع در میان فلات ادامه داشت. سارگن از این هم بیش‌تر می‌دانست. او از «مادهای دوردست که در آن سوی بیکنی زندگی می‌کنند» سخن می‌گوید. در اینجا، «دوردست» صفت مشخصه‌یی است که این مادها را از مادهای قدرتمند نواحی همدان متمایز می‌سازد. مادهای دوردست ظاهراً باید پارت‌ها باشند.

1. \*āryānām khshathram

2. ārya-shayanam

3. Shamshi Adad V

4. Add Nirari III

سارگن شنیده بود که اقوامی نیز در فراسوی کویر بزرگ زندگی می‌کنند، زیرا درباره‌ی بخشی از ماد می‌گوید: «مرز مشترک دارد با سرزمین اریبی‌ها<sup>۱</sup> که آفتاب از آنجا سر می‌زند». ناحیه‌ی مادی‌ها باید آن جایی باشد که تنها راه عبور کویر از آنجا آغاز می‌شد، یعنی تقریباً «اردستان» امروزی. اریبی‌ها باید «هریوه‌یی‌ها» باشند که در آن روزگار، هنوز ساکن ناحیه‌ی «کوهستان» در جنوب خراسان بودند و بعدها به هرات (هریوه، هرو) کوچیدند. نخستین کسی که از مادهای دور دست باج و خراج گرفت سناخریب در سال ۷۰۳ ق م بود. او عملیات نظامی خود را تا اصفهان امروزی پیش راند. اولین و آخرین کسی که «خاک مادهای دور دست» را به توبره کشید اسارحدون بود که رؤسای رانده‌شده‌ی طوایف پارت را دوباره در «پتشخواره» (خوار و طبرستان) و «ورکزبرنه» واقع در ورکانه (= گرگان) بر مسند قدرت نشاند.

در روزگار شلمنصر سوم، طوایف و قبایل ایرانی هنوز به گونه‌ی همیشگی اسکان نیافته بودند. آثار جابه‌جایی‌های آنها را هنوز می‌توان یافت. همه از طریق دروازه‌های کاسپی و «راگا=ری» وارد شده بودند. پرسثواها از همه جلوتر بودند و از ارتفاعات همدان گذشته و به ولایت پست‌تر اطراف کرمانشاهان، که با بابل و آشور هم‌مرز بود، نزول کرده بودند. مادها در دنبال آنان حرکت می‌کردند. در اطراف همدان جا خوش کردند. شاخه‌ی سومی، اسکرته = زیکریتو، از طریق شاهراه ری - قزوین به سوی توریز<sup>۲</sup> رفتند و تقریباً به آن شهر رسیده و در مرز اورارتو متوقف شدند. یکی از طوایف مادی از ری به جانب جنوب رفتند. تا ناحیه‌ی اصفهان رسیدند و ایلامیان جلوی آنان را گرفتند. پارت‌ها در مشرق دریای کاسپین اقامت گزیدند. هریوه‌یی‌ها جنوب خراسان و کوهستان و هرات را متصرف شدند. در هیچ کجا از «تمانیه‌ها»<sup>۳</sup> ساکن هرهویتیش - ارگوزیا، ناحیه‌یی که احتمالاً ایرانیان مهاجر با هندوآریایی‌ها که از پیش در آنجا سکونت گزیده بودند درگیری پیدا می‌کنند، ذکری به میان نمی‌آید.

پس از فروپاشی شاهنشاهی ایلام، راه برای گسترش نفوذ ایرانیان در جنوب شرقی فلات باز می‌شود. پارسه‌ها، شاید بدان سبب که از یوغ بندگی آشوریان به تنگ آمده بودند، از پارسوای شمالی به انشان، که بعدها پارسه خوانده شد، کوچ کردند. این مهاجرت باید پس از سال ۶۹۷ ق م رخ داده باشد؛ زیرا در این سال، اینان در کنار مردم ایلام با آشور جنگیدند. این مهاجرت باید پیش از ۶۶۰ ق م اتفاق افتاده باشد؛ زیرا در این سال، کوروش اول جد کوروش کبیر را آشور بانیپال (۶۳۹ ق م) به عنوان شاه سرزمین‌های جنوبی نام می‌برد. مقامی که پیش از کوروش اول به پدرش «چیش‌پش» تعلق داشت. در ۶۴۰ ق م، آشور ایلام را نابود می‌سازد و این سرزمین اسم خوزستان را بر خود می‌گیرد که از اسم قوم ایرانی «هووجه» مشتق شده است. می‌دانیم مردم این ناحیه به زبان قبیله‌ی پارسه‌ها محاوره می‌کردند و نه به زبان مادی. بنابراین، می‌توان استنتاج کرد که خوزه‌ها یکی از طوایف قبیله‌ی پارسه بوده‌اند. اگر پیش‌بینی‌های ارمیاه نبی را درست تعبیر و

تفسیر کنیم، نابودی ایلام نباید پیش از ۶۴۰ ق م روی داده باشد. زیرا آیه‌ی سی و چهارم از باب چهل و نهم کتاب ارمیاء می‌گوید: «کلام خداوند درباره‌ی ایلام که بر ارمیاء نبی ... نازل شده گفت .... من کمان ایلام و مایه‌ی قوت ایشان را خواهم شکست». اتفاق شکست ایلام باید در ۵۹۴ ق م روی داده باشد. در سالنامه‌های سارگن از زیکریتو اسم آورده شده است و اینان همان اسکرته‌ها یا سگراتی‌های ایرانی هستند که در سال‌های ۷۱۹ و ۷۱۳ در نیمه‌ی راه ری به «توریز» پیدایشان می‌شود. این طایفه در سالی که داریوش بزرگ به قدرت می‌رسد (۵۲۱-۵۲۰ ق م) در حوالی اریلا در آشور سکنا دارند. تغییر محل سکونت اینان باید پس از ۶۱۲ ق م، یعنی سال فروپاشی شاهنشاهی آشور روی داده باشد. این واقعیت که این‌گونه جابه‌جایی‌ها تا چنین مدت مدیدی روی می‌داده است نشان می‌دهد که مهاجرت آریایی‌ها تا مدت‌های دراز، پس از نخستین پدیداری آنان در سال ۸۴۳، ادامه داشته است. دلایل فراوان در دست داریم تا این فرض را بپذیریم که تاریخ تقریبی مهاجرت ایرانیان به فلات ایران در حدود سال نهصد پیش از میلاد بوده است.

از این تاریخ به بعد است که حق داریم راجع به ایران و ایرانیان گفت‌وگو کنیم. دلیلی در دست نیست که پنداشته شود ایرانیان پیش از سال ۹۰۰ ق م در فلات ایران ساکن بوده‌اند. در اثنای این مهاجرت‌ها و جابه‌جایی‌ها، ایرانیان با سه قدرت سیاسی در شمال غربی فلات ایران تماس و آشنایی پیدا کردند. ۱. آشوریان؛ ۲. اورارتوییان؛ ۳. ماناییان. آشور را می‌شناسیم. اورارتو، یا بدان‌گونه که در کتاب تورات آمده، «آارات» اسم سرزمینی است که بعدها ارمنیان از شبه‌جزیره‌ی بالکان به آنجا مهاجرت کردند و به نام «ارمنستان» شهرت یافت. با پیشرفت‌هایی که به تازگی در زمینه‌ی کشف راز و خواندن خط باستانی آن دیار حاصل آمده، بسیاری از ابهامات و تاریکی‌های تاریخ و باستان‌شناسی آن سرزمین برطرف شده است. این سرزمین را در یونان باستان با اسم «الرودی» می‌شناختند.

ماناییان از دو قوم دیگر ناشناخته‌ترند. اینان همان قوم منی<sup>۱</sup> (مانا) هستند که ارمیاء نبی اسم آنان را در تورات (کتاب ارمیاء، آیه‌ی بیست و هفتم از باب پنجاه و یکم) آورده است. آنجا که می‌گوید «امت ما را به ضد او حاضر سازید و ممالک «اراراط» و «منی» و «اشکناز» را به روی جمع کنید». پولوبیوس و هرودوت اسم «مانا»ها را همراه با آارات، اشکناز (=اشکوزه=سکاها)، مادها و میتانی‌ها می‌آورند. سرزمین ماناها تا آن سوی ارتفاعات جنوب دریاچه‌ی اورمیه، که آبریز رودهای تتو<sup>۲</sup> و جغتو<sup>۳</sup> بود، ادامه می‌یافت و نواحی امروزی سوق‌بلاغ و صابین قلعه و سقز و کردستان ایران را فرا می‌گرفت. آشوریان وصف آن را در سال‌های ۸۴۳ و ۶۶۵ ق م داده‌اند. اسامی مشخص ماناییان یا کاسپی و یا سوبرایی است؛ اما از همان آغاز، اسامی خالص ایرانی در میان آنان دیده می‌شود. سرزمین ماناها در سال‌های ۸۴۳ و ۸۳۵ ق م سلطنت شلمنصر سوم هنوز گسترشی را که در روزگار سارگن (۷۱۳-۷۱۹) پیدا کرده بود به خود ندیده بود. اما آخرین بار که

آشور بانیپال اسم این سرزمین را می‌آورد، در ۶۶۵ ق م، ظاهراً بخش‌هایی از متصرفات خود را در مغرب آنجا که با آشور هم‌مرز بود از دست داده بود.

پایتخت آن همیشه شهر «ایزرتو»<sup>۱</sup>، شاید در حوالی سقز امروزی، بود. از یکی از نقاط آن به علت وجود کتیبه‌بی اطلاع داریم. شهر میسی یا مسا - در زبان اورارتویی مستا - که در تاش‌تپه‌ی امروزی واقع بوده است. در دوازده میلی شمال - غربی میان‌دوآب و نزدیک دریاچه اورمیه. در این کتیبه، شرح بنای کاخی آمده است که منائوس، شاه اورارتویی بنیاد کرده بود.<sup>(۲۷)</sup> دیگر نقاط جالب آن دیار از نظر باستان‌شناختی و تاریخی عبارت‌اند از گور «فخریکه» نزدیک تاش‌تپه که در کوه کنده شده است و غارهای پیش از تاریخ «کرفتو» در شرق سقز و جنوب شرقی صابین قلعه، همچنین خرابه‌های وسیع گسترده‌ی دریاچه پیدا شده از کاسه‌ی آتشفشانی تخت سلیمان در مشرق صابین قلعه. افزون بر اینها، تل‌های باستانی فراوانی مانند «تکان‌تپه» و «کول‌تپه» در همان نواحی وجود دارد که هیچ‌کدام آنها کاوش باستان‌شناختی نشده‌اند.

نخستین دوره‌ی مهاجرت ایرانیان به داخل فلات ایران تقریباً دویست سال تا بنیادگذاری شاهنشاهی مادها در ۶۷۸ ق م طول کشید. اما تماس‌ها و روابطی که در این دویست سال پیدا شد در تحول و تکامل فرهنگی بعد تأثیر فراوان گذاشت. از سالنامه‌های آشوریان برمی‌آید که مردم بومی ساکن این نواحی از چه تمدن و فرهنگ پیشرفته و متعالی برخوردار بوده‌اند. از آغاز هزاره‌ی اول پیش از میلاد، اقوام ساکن در سرزمین‌های شمال - غرب فلات، کاسپی‌ها، کامیاب شده بودند که دوره‌ی انتقالی از زندگی روستایی در دهات کوچک را پشت سرگذاشته و به زندگی و تمدن شهری و مدنی و تشکیل دولت‌های سیاسی دست یابند.

نوشتن را از بابلیان، و نه از آشوریان، یاد گرفته بودند و از آن استفاده می‌کردند. سندی یکتا در مجموعه‌ی خودم داشتم که آن را نزدیک همدان به دست آورده بودم و اکنون از دست داده‌ام.<sup>(۲۸)</sup> لوحه‌بی مفرغی به شکل بیل بود. به اصطلاح سند آزادی بود که شاه «ابدادانه» به یکی از مردم آشور اعطا کرده و او را از پرداخت مالیات و خدمات اجباری معاف کرده بود. تاریخ سند احتمالاً قرن نهم پیش از میلاد بود.

در سالنامه‌های آشوریان چند بار نام ابدادانه آمده است. از تجزیه و تحلیل این سالنامه‌ها، از دیدگاه جغرافیایی، اطلاعات عمیقی نسبت به شرایط نواحی شمال غربی از سده‌ی نهم تا سده‌ی هفتم پیش از میلاد به دست می‌آید. دقیق‌ترین این اسناد شرح هشتمین اردوکشی سارگن در ۷۱۴ ق م است. فرازهایی که تعیین محل دقیق ابدادانه را ممکن می‌سازند عبارت‌اند از:

- کت پتی، شهری از بیت «ابدادانه» (تیکلات پیلرسوم)؛

- کت پت و اپاتره، بخش‌هایی از قزل‌بندی (سارگن).

سارگن در وصف قزل‌بندی می‌گوید: «ناحیه‌بی است واقع در فاصله‌ی دور (شمال شرقی) از کوهستان‌های

دور دست که چون چفت و قفلی بود بر سرزمین ماناها و مادها (که مردم ساکن آنجا نه از اورارتویان اطاعت می کردند و نه از ماناها). سرزمینی که هیچ یک از نیاکان پیشین من نه آنجا را دیده بودند و نه اسم آن را شنیده بودند و نه از آنجا باج و خراج ستانده بودند.<sup>(۲۹)</sup> این شرح به اندازه‌ی شرحی که اسارحدون می دهد مؤکد و صریح است. آنچه اسرحدون می گوید<sup>(۲۹)</sup> درباره‌ی سرزمینی است از این هم دور دست تر، در مشرق راگا=ری «در فاصله‌ی کوه دماوند و دشت بزرگ کویر نمک، سرزمین «پتوشاره». سرزمینی واقع در کنار بیابان نمک و متعلق به مادهای دوردست، در پای کوه بیکنی، کوه سنگ آبی رنگ.<sup>(۳۰)</sup> سرزمینی که هیچ یک از نیاکان من خاک آن را به تو بره نکشید بوده است».

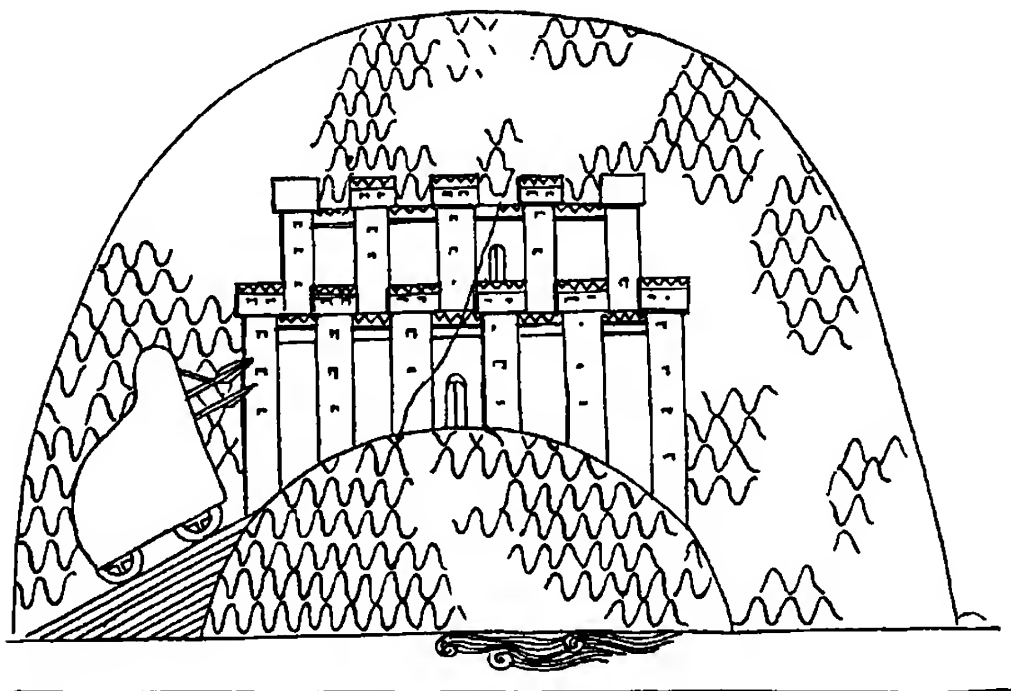
چفت و قفل کوهستانی قزل بندی، سلسله کوه‌های مرتفعی است که مرز طبیعی شمال - شرق نواحی ماد و ماناها را تشکیل می دهد. از ساوه در مشرق همدان شروع و روبه شمال شرقی تا قافلان کوه نزدیک میانه ادامه می یابد. از همین تعیین محل می توان پی برد که کت پت یا «کت پاتیه» همان قزوین امروزی است. «اپاتره»، نه چندان دور از کت پاتیه، باید شهر «ابهر» امروزی باشد و ابدادانه مطابق است با «بیجار» امروزی که اسم آن «بازار» بوده و در جنوب گروس واقع است.

از این تحقیقات فایده‌ی جنبی به دست می آید. در «کت پت»، «قزوین» با همان مخلوط فلزکاری و تاک نشانی روبه رو می شویم که در رابطه با چلبی های «دمیر معدن» و قونیه و قزوتنه و چلبیون اهل امانونس و یا لبنان شاهد بودیم. زلاً<sup>۱</sup> اسم امیر یا سلطان کیت پت از اسامی ایرانی نیست، بلکه از اسامی کاسپی ها و یا آناتولی ها است. شاید از اهالی قزوتنه و یا شاید چلبی<sup>۲</sup> بوده است. شهر قزوین که به تحقیق اسم آن از کاسپین مشتق شده است به احتمالی می تواند شهری متعلق به قزوتنی ها بوده باشد. همان آبادی که فلزکاران و تاک نشانان کاپادوکیایی کنار پونتوم در نواحی شرقی تأسیس کرده بودند.

در اسنادی که سارگن به جای گذاشته، شرحی روشن و خیال انگیزی در وصف شهرهایی آمده که در این سرزمین ها اشغال کرده است؛ از برج و باروهای یک جداره و دوجداره گفت و گو می کند، از خندق های پهناور و ژرف، برج های دو سوی دروازه ها و سنگرها و استحکامات داخل حصارها، از دیوارهایی که پی آنها صخره‌ی کوه ها بود، از دیوارهایی که هشت تا دوازده ذراع ضخامت داشت و از یکصد و بیست ردیف آجر روی هم ساخته شده و دیواری به ارتفاع چهل پا به وجود آورده بود. برای تصرف این دژها و استحکامات، آشوریان ناچار از به کار بردن اسباب و ادوات سنگین قلعه شکن بودند. یک جا از معبدی با نام «هلدیه»<sup>۳</sup> صحبت می کند و در جای دیگر از کاخی با ستون های بلند و شکوهمند و تیرهای سقف از چوب درخت سرو خوشبو. انبارهای غلات و علوفه و اصطبل ها و آخورهای اسبان را شرح می دهد. از خانه های مردم، همه با ستون هایی ساخته از چوب سرو آن هم با هنرمندی، قصه ها می سراید. می گوید شهرها انباشته

بود از باغ‌های دلنشین و پر از درخت‌های قد برافراشته و تاکستان‌هایی که با جویبارهایی آبیاری می‌شدند که از نهرهایی به «پهنای فرات» منشعب شده بودند.

تصویرهایی از این شهرها در میان نقش‌برجسته‌های حجاری‌شده در کاخ سارگن در خورس آباد - که اکنون در موزه‌ی لوور می‌باشد - دیده می‌شود. با آنکه این نقش‌ها را ساده و یکنواخت ساخته‌اند، اما به اندازه‌ی لازم حاوی جزئیات هستند که آنها را تصویرهایی واقعی بدانیم. در شکل ۳۰۵، دژی که نامش را نمی‌دانیم تصویر شده است.

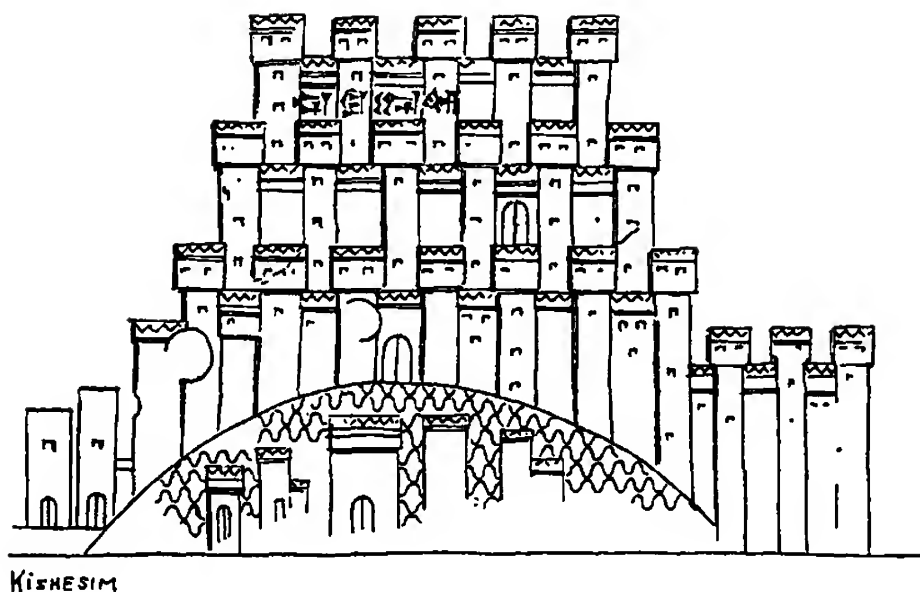


S.N.

شکل ۳۰۵

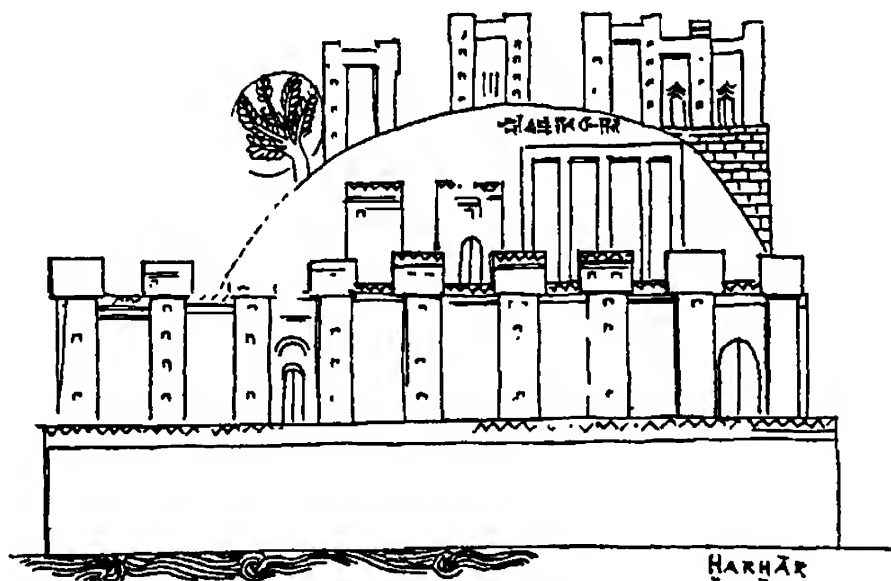
دژ به صخره‌یی عظیم و بلند تکیه دارد و نهر کوچکی از برابر آن می‌گذرد. گویی که هنرمند آشوری می‌خواسته است منظره‌ی تخت جمشید را مجسم نماید. در این تصویر، هنرمند آشوری بر ارتفاع دیوار داخلی افزوده است تا دوجداره بودن حصار دژ آشکار باشد. هر یک از دیوارها فقط یک دروازه دارد. برج‌ها که کنگره و روزنه دارند، یک اشکوب از دیوارها مرتفع‌ترند.

در شکل ۳۰۶، شهر «کیشه‌شیم» تصویر شده است که تیکلت پیلسر نخستین بار در ۷۴۴ ق م از آن اسم می‌برد. امیر این شهر، بیسی هدیر<sup>۱</sup> نام داشت.<sup>(۳۱)</sup> شهر در ۷۱۶ ق م، کرسی ولایت پارسواش شده والی آن «کارنی ثورتا» بود. این دژ را مادها در ۶۸۰ ق م از تصرف آشوریان به‌در آوردند. دژ بر بلندی بنا شده بود و سه حصار داشت. افزون بر این، حومه‌یی مستحکم شده و خانه‌هایی برج‌مانند در خارج از حصار شهر بود. نمونه‌هایی از این نوع خانه‌های برج‌مانند حتی تا امروز دوام آورده‌اند.

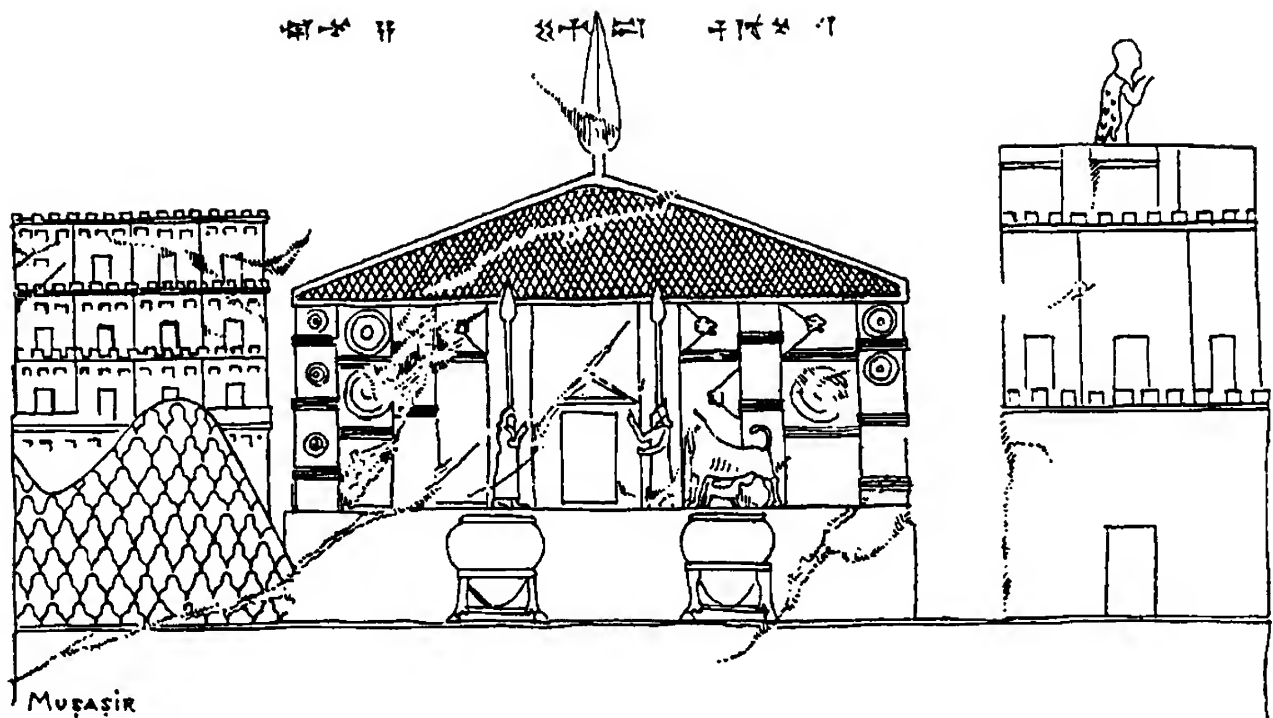


شکل ۳۰۶

شلمنصر سوم، نخستین بار، در ۸۳۵ ق م از شهر هَرَهَر - که در شکل ۳۰۷ تصویر شده است - اسم می آورد و معمولاً همراه با نام «ارزیاش» (یا ارنزشو یا «لیشتر» امروزی) بود که در نزدیکی هرسین، نهاوند، واقع است. در سال ۷۱۶، مرکز فرمانروای آشوری محلی به نام «کار-شروکین» شد که در سال بعد استحکاماتی پیدا کرد تا «سرزمین مادها را به انقیاد در آورد». این شهر در ساحل رودی بنا شده بود و تنها یک حصار با دروازه های مقوس داشت. خانه های داخل حصار روی بلندی بنا شده اند. در آن میان، عمارتی وسیع و مزین با ستون های چهارگوش حکایت از ساختمانی مخلوط از سنگ و خشت خام می کند. ایوانی فرش شده با سنگ های چهارگوش شیب تپه را می پوشاند. در آنجا معبدی یا کاخی با دو در که سردرهایی سه گوش دارد برپا است. ایوان کاخ پاسارگاد را اگر با اسلوب آشوری تصویر می کردند شاید این چنین می نموده است.



شکل ۳۰۷



شکل ۳۰۸

آموزنده‌ترین تصاویر از آن شهر «موسه‌سیر»<sup>۱</sup> است (شکل ۳۰۸). شهری واقع در میان سرزمین‌های «منی» و «اورارتو» در مغرب دریاچه‌ی اورمیه و شمال آشور. خانه‌های سه‌اشکوبه‌ی برج‌مانند در شهر کم‌پهناکنار یکدیگر بنا شده‌اند. میان آنها معبدی با حیاطی در جلو برپا است. معبد بر سکوی بلندی ساخته شده است. سقف مثلث شکل آن بر شش ستون تکیه دارد. تزییناتی هندسی، تمام روی سقف را پوشانده است. بر تارک سقف سرنیزه‌یی پیکان مانند افراشته شده که نماد ایزد «هلدیه» است. سپرهایی را که وقف معبد شده بود از دیواره‌ها آویخته‌اند. تندیس‌های جنگجویان و گاو و گوساله‌اش دیده می‌شوند. دو خمره‌ی مفرغی بزرگ که در جلوی ایوان قرار دارد یادآور ظرف‌های مشابه ساخته شده از برنج معبد سلیمان است. در کتیبه‌ی دوزبانه‌ی ستون سنگی «کله شین» واقع در گدار میان نینوا و اورمیه نوشته‌اند که این معبد را «سردور» اول، شاه اورارتو، پیش از سال ۸۱۰ بنا کرده بوده است. سارگن آن را در ۷۱۴ ق م ویران ساخت. این نمونه معابد ساخته‌شده با معماری ایرانی در سده‌های نهم و هشتم پیش از میلاد از هر لحاظ به معابد یونانی شبیه است، اما زودتر از تمام معابد یونانی بنا شده و بنابراین، فرض نفوذ و تأثیر معماری یونانی در این‌گونه ساختمان‌ها غیر واقعی و ناممکن است. شباهت‌ها و خویشاوندی‌های موجود میان معماری شمال ایران و مغرب‌زمین — در حالی که هیچ‌گونه ارتباط با بابل یا آشور ندارد — ذاتی و فطری بوده است و تنها بر این واقعیت دلالت می‌کند که هر دو از یک سرچشمه آبشخور داشته‌اند.



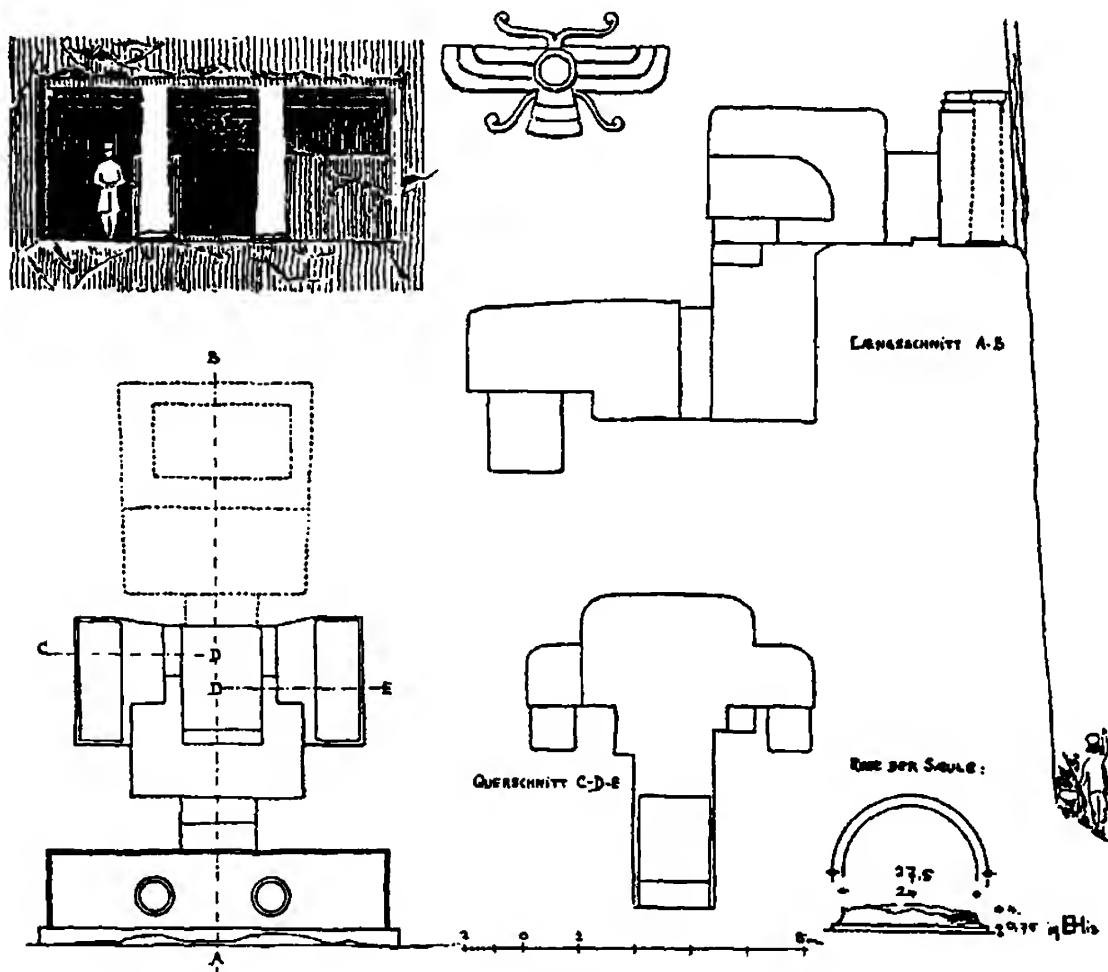
از این تصاویر و وصف‌های همراه با نتایج کاوش‌های سطحی که در اطراف «دریاچه‌ی وان» انجام شده است می‌توان مفاهیم و تصویری بسیار کلی از معماری و دیگر هنرهایی که در زمان مهاجرت آریاها (۹۰۰-۷۰۰ ق م) در نواحی شمال غربی ایران شکوفا بوده به دست آورد. مادها آن‌گاه که می‌خواستند شهر اکباتان را پی افکنند، این فرهنگ شهرنشینی را اقتباس کرده بودند. (۳۲)

هرودوت در نیمه‌های سده‌ی پنجم پیش از میلاد، شهر اکباتان را بدین گونه وصف می‌کند. شهری است با استحکامات مفصل و هفت دیوار، هر یک از دیگری بلندتر. کنگره‌های دیوارها با رنگ‌های سفید، سیاه، ارغوانی، آبی لاجوردی و نارنجی رنگ آمیزی شده بود. دو دیوار آجری را آب نقره و آب طلا داده بودند. این وصف اصلاً حقیقت ندارد. آنجا که می‌گوید: «مادها برای دیوکس (این اسم شخص نیست نام سلسله شاهان ماد است) شهری بنا نهادند که امروز اکباتانه خوانده می‌شود.» این واقعیت را فاش می‌سازد که در داستانی برای هرودوت حکایت کرده بودند اسم شهر در آغاز اکباتانه نبوده است. آنچه هرودوت وصف می‌کند تعبیر و تفسیر منطقی خود او از افسانه‌ی ایرانی درباره‌ی شهر اسطوره‌ی کنگدژ است که شهرت داشت هفت دیوار آن را تماماً از طلا، نقره، فولاد، مفرغ، آهن، بلور و لاجورد بالا آورده بوده‌اند. این مصالح و رنگ‌های هفت‌گانه در علم احکام نجوم، که نخست در بابل تدوین شد، به هفت سیاره منسوب‌اند. پس این افسانه متأثر از اندیشه‌های بابلی است.

وصف واقعی اکباتان را پولوبیوس در فقره‌ی ششم از باب بیست و هفتم کتاب دهم خود آورده است. این وصف را آنتیوخوس کبیر به مناسبت پیکار سال ۲۰۹ ق م عرضه می‌دارد که توصیفی است از وضع شهر در مدتی پیش، یعنی در اواخر روزگار هخامنشیان. اکباتان در اصل حصار و دیواری نداشت، اما کاخ‌های سلطنتی با ارگی مستحکم و استوار حفاظت می‌شد. شهر پاسارگاد هم که در سال‌های ۵۵۹-۵۵۰ ق م ساخته شده بود، از همین نمونه شهرها بود. کاخ‌های سلطنتی اکباتان محوطه‌ی کوچک‌تری از تخت جمشید را اشغال می‌کردند. تمام ستون‌ها و سقف‌های آن، که عموماً از چوب درخت سرو بود، با ورقه‌های نقره و طلا پوشیده شده بود. اسکندر و سلوکوس و آنتیوخوس از غارت این روکش‌ها و لوحه‌های طلا و نقره میلیون‌ها میلیون سکه ضرب و صرف کردند. در این گفته هیچ اغراق نشده است. شواهد به دست آمده از تخت جمشید این گفته‌ها را تأیید می‌کند. (۳۳)

هنوز در هیچ‌یک از نقاط باستانی ماد و مانا و اورارتو کاوش باستان‌شناختی نشده است. هر چند امید می‌رود که این گونه کاوش‌ها در حدی تصورناپذیر بر معلومات تاریخی و باستان‌شناختی بیفزاید، تا زمانی که چنین کاوش‌هایی انجام نشده تنها منبع آگاهی‌های باستان‌شناختی اشیای گرانبهایی که بر حسب اتفاق عمدتاً از اطراف همدان به دست می‌آید تعداد معدودی آرامگاه است که در کوه‌ها کنده‌اند. بیش‌تر این آرامگاه‌ها در ماد واقع‌اند. زمان ایجاد آنها را عموماً از روی نمادهای آیینی و تصویر پرستندگانی که بر

دیوارها نقش شده‌اند باید حدس زد. اینها همه به کیش ایرانیان مهاجر تعلق دارند و نه کاسپی‌های بومی فلات ایران. به شرط اینکه از اصطلاح «مادی» کاربرد وسیع تاریخی و جغرافیایی آن را در مد نظر داشته باشیم، این علائم و آثار را می‌توان مادی خواند.

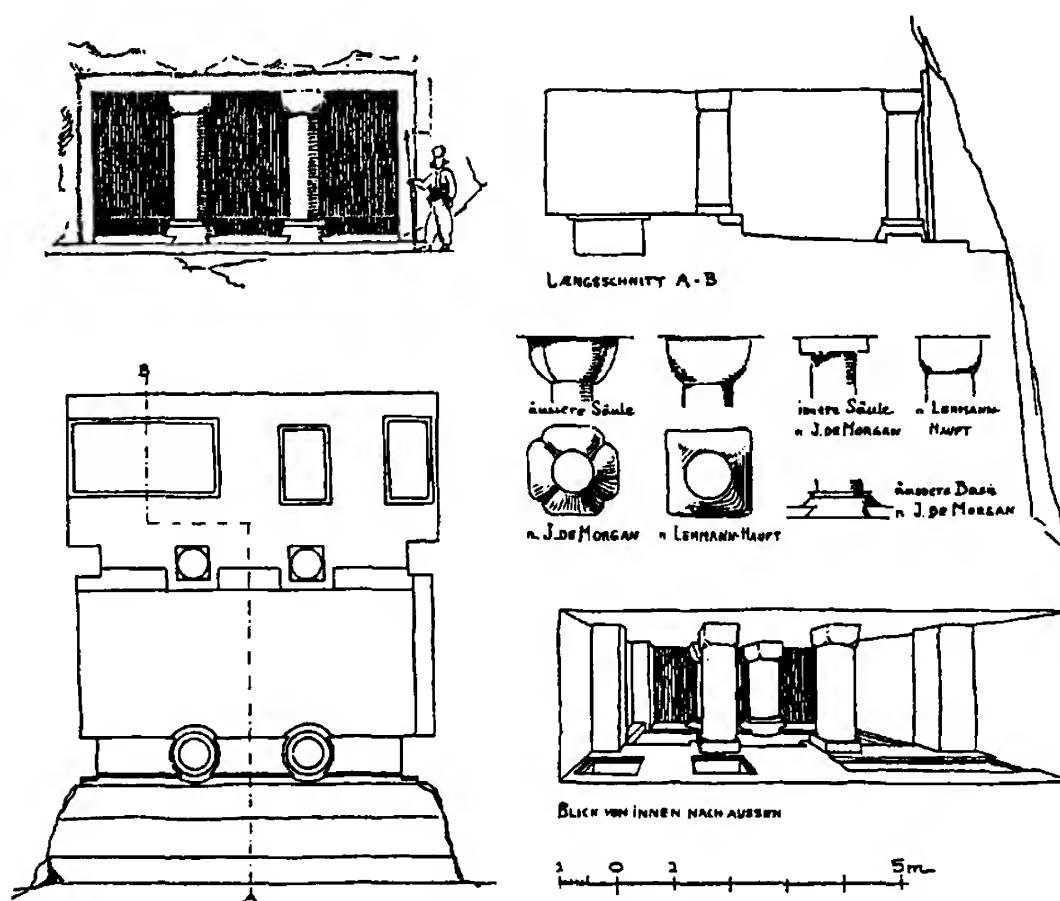


شکل ۳۰۹

معظم‌ترین نمونه‌ی این آثار «دکان داود» یا «کوره‌ی داود» نام دارد (لوچه‌ی ۳۵) که «سرپل حلوان» بر همان سلسله کوهی قرار دارد که نقش برجسته‌های آنوبانی را بر آن تراشیده‌اند. بر ارتفاع صخره، بر سطحی که با دست صاف کرده و صیقل داده‌اند تا دسترسی به آرامگاه تقریباً ناممکن گردد، ایوانی رزف را از دل سنگ در آورده‌اند. در آغاز، ایوان دو ستون داشته که آثار پایه‌ها و سر ستون‌های آن باقی است. تنه‌ی ستون‌ها زیر فشار صخره‌ی معلق که بر بالای آن آویزان بوده دوام نیاورده است. همانند بعضی از کارهای چوبی، ایوان را قابی سه گانه، از سه سو، فراگرفته است. از میان دیوار پشت ایوان، دری به داخل اتاق وسیع مقبره باز می‌شود. در این اتاق، سکوی سنگی بزرگی برای یک نعش ایجاد کرده‌اند. در سطح صاف شده‌ی زیر قبر، پیکر مردی حجاری شده است که لباس ایلامی بر تن و کلاه ویژه‌ی پادشاهان قدیم ایران را، که به باشلیق ترک‌ها بی‌شباهت نیست، بر سر دارد. دسته‌یی از شاخه‌های مقدس، برسم، را به دست گرفته است

(شکل ۳۱۵). این وسیله‌ی واجب برای اجرای آیین‌های ایرانی نشانه‌ی آشکار کیش ایرانی مغان است. آرامگاهی همین‌گونه را در ۱۹۱۳ م در ناحیه‌ی صحنه، میان کرمانشاهان و همدان، بررسی کردم. این آرامگاه، که دستیابی به آن نیز دشوار است (شکل ۳۰۹)، ایوانی است تقریباً همانند اولی که این نیز در اصل دو ستون داشته است. به جای قاب‌بندی، پیشانی مضاعفی سه دیوار داخلی ایوان را دور می‌زند. بالای در کوچک، قرص‌بالدار خورشید حجاری شده است که از قرص‌های بالدار آفتاب تخت جمشید باستانی‌تر می‌نماید. شاید نماد ایزد میترا و شاید هم نمایانگر ایزد آفتاب، «هور خشیت»، است.

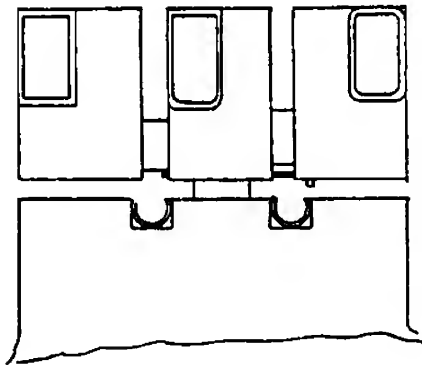
نقشه‌ی کف آن غیر معمول است. نخست، شخص وارد اتاق کوچکی می‌شود که یک طاقچه و در دو طرف، جا برای دو نعش دارد. میان این دو جا، در کف اتاق، نقبی زده‌اند که رو به پایین می‌رود تا به در اتاق اصلی می‌رسد. در این اتاق، مصطبه‌ی بزرگ فقط برای یک نعش ساخته‌اند. از وضع کلی این‌گونه آرامگاه‌ها می‌توان حدس زد که متوفی با انبوهی از اسباب و اثاثیه و خرده‌ریز مدفون شده بوده است.



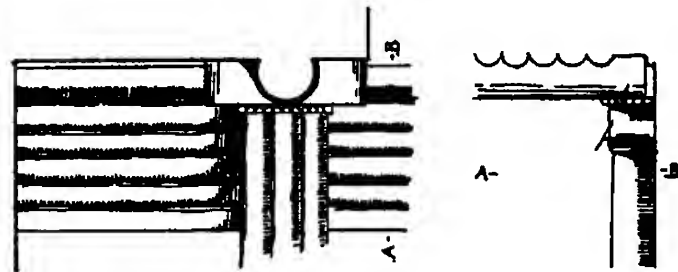
شکل ۳۱۰

در شکل ۳۱۰، تصویر خطی آرامگاه سومی در «فخریکه» نزدیک تاش‌تپه = میسی، شهر باستانی ماناها، در جنوب دریاچه‌ی اورمیه آمده است. وجه تمایز این آرامگاه با دیگر آرامگاه‌ها در باز بودن آن است. به جای دیوار، میان ایوان و اتاق یک جفت ستون تعبیه شده است. هر چهار ستون این آرامگاه بر پا هستند.

سرستون‌ها چنان آسیب دیده‌اند که شکل آنها را نمی‌توان به درستی تشخیص داد. در اتاق داخلی آرامگاه جای سه نعش دیده می‌شود که در کف اتاق حفر شده است. روی آنها را با تخته‌سنگ‌های بزرگ می‌پوشانده‌اند. احتمالاً این آرامگاه به یکی از فرمانروایان «میسی» تعلق داشته است.



شکل ۳۱۱



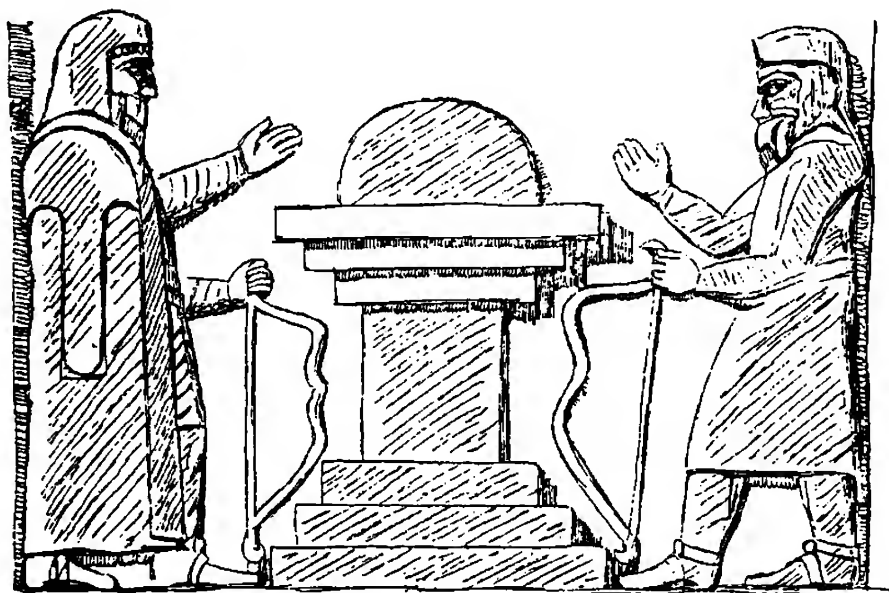
شکل ۳۱۲

به تازگی دو آرامگاه دیگر در «شهرزور» نزدیک روستای «سوردش»<sup>(۳۴)</sup> و بلندی‌های پیر مقرون<sup>(۳۵)</sup> پیدا شده است. آن را که بزرگ‌تر است قزقبان و کوچک‌تر را «کوره و کیچ» می‌خوانند. آرامگاه قزقبان ایوانی نسبتاً ژرف دارد (شکل ۳۱۱) که در پشت آن، سه اتاق وجود دارد. ورودیه‌ی این اتاق‌ها از در میان اتاق وسطی است. در هر یک از این اتاق‌ها، مانند آرامگاه فخریکه، یک جای نعش در کف اتاق‌ها درست کرده‌اند.

دو ستون ایوان را از دیوار عقبی در آورده‌اند و از تیرهای روی آنها لبه‌ی بامی به وجود آمده است که ۲٫۹ متر عمق دارد. طول بی‌تکیه‌گاه این پیش‌آمدگی بیش از آن است که تصویری واقعی از بنا بدهد. در آرامگاه «کوره و کیچ» نیز همین‌طور است. در آنجا نیز دو ستون ایوان از دیوار عقبی جدا هستند، اما این فاصله فقط به اندازه‌ی است که شخص بتواند از میان ستون و دیوار گذر کند. ظاهراً سنگتراشان باتجربه دریافته بودند که ستون‌هایی که در جلو ایوان ایجاد می‌شوند سنگینی صخره‌ی معلق را تاب نمی‌آورند و از این‌رو، به تدریج آنها را آن‌قدر عقب می‌برند تا به دیوار پشت آرامگاه می‌رسند. یکی از مشخصات بارز آرامگاه قزقبان دقت در تقلید از چوب‌کاری سقف است (شکل ۳۱۲). سه تیرگرد موازی را بر روی ستون‌ها عمود بر ایوان قرار داده‌اند. تیرهای نازک‌تر و کنار هم چیده‌شده تیرهای بزرگ‌تر را در جهت طول قطع می‌کنند. در تخت جمشید نیز بایستی با همین شیوه کار کرده باشند. از این گذشته، ابزاری بیضوی لبه‌ی بالای دیواره‌ها و پاکارقوس روی ستون‌ها را دور می‌زند. این پاکارقوس‌ها از قطر بالای ستون‌ها به سمت چپ و راست، و نه جلو و عقب، بیرون می‌زنند و مانند سرستون‌های اولیه‌ی ایونایی به دو طوماری سرستون منتهی می‌شوند. وسط آنها را با نخلچه‌ی قدیمی آراسته‌اند. اما، این همه پاکارقوس ساده‌ی، با سطحی از مربع مستطیلی کم پهنا، است تا سه سر تیر را نگاه دارد. از سرستون، به معنای واقعی کلمه، که کارش تبدیل سطح مدور تنه ستون به مربع بزرگ‌تری باشد اثری نیست. این‌گونه پاکارقوس در مقایسه با نمونه‌های ایونایی باید متعلق به

پیش از سال ۵۵۰ ق م و پس از ۶۰۰ ق م باشد بنابراین، قزقپان باید از آرامگاه‌های اخیر مادی بوده باشد زیرا اکباتانه را کوروش در سال ۵۵۰ تصرف کرد. احتمال اینکه آرامگاه شاهی بوده باشد ضعیف است. شاید آرامگاه یکی از فرمانداران ماد است که این ناحیه به او تعلق داشت و یا شاید این ناحیه زادگاه او بوده است. برای مثال، می‌تواند سلف «گُریاس» فرماندار «گوتی» بوده باشد. اما دور نیست که آرامگاه صحنه که نزدیک اکباتانه است و دکان داود که سر راه اکباتانه - بابل واقع است از آرامگاه‌های شاهان بوده باشند. از وجود تنها چهارپادشاه مادی خبر داریم. اما آرامگاه فخریکه به علت موقعیت جغرافیایی و نقشه ساختمانی غیرمعمول و اینکه از نمادهای کیش مغان در آن اثری دیده نمی‌شود باید آرامگاه یکی از شاهان «منی» در فاصله‌ی ۸۴۰-۶۶۰ ق م بوده باشد.

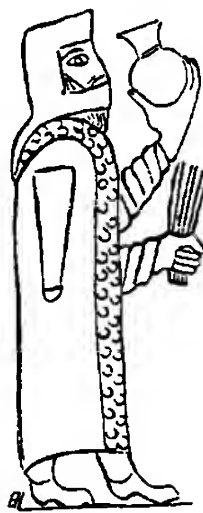
این ترتیب و نظم تاریخگذاری را مجسمه‌های قزقپان تأیید می‌کنند که دومین مشخصه‌ی برجسته‌ی این آرامگاه می‌باشد. در بالای دیوار میان سر ستون‌ها سه قرص یا دایره برجسته تراشیده‌اند. یکی از آنها پیکره‌ی چهاربال و دیگری، در پایین، هلالی همراه با اندام کوچک مردی در وسط و روی سومی ستاره‌ی شانزده پر حجاری شده است. احتمال می‌رود اینها به ترتیب، نمادهای اهورمزدا و میترا و آناهیتا باشند که اهورمزدا با شیوه‌ی باستانی مجسم شده است.



شکل ۳۱۳

از اینها گذشته، در بالای در تصویر بزرگ (شکل ۳۱۳) دو مرد دیده می‌شود که در حال نیایش در برابر آتشدانی ایستاده‌اند. اگر از تصویر ابتدایی خود آتش فروزان بگذریم، آتشدانی که اینجا مجسم شده، شباهت زیاد دارد به آتشدان‌هایی که در آرامگاه‌های شاهان هخامنشی حجاری شده است. این هر دو مرد کمان‌هایی در دست دارند، همانند داریوش در آرامگاه خودش؛ اما لباس اینان جامه‌ی مادی است و نه پارسی باستان.

مردی که در طرف چپ صحنه است بر روی قبا و شلوار معمولی مادی، بالاپوشی بر دوش دارد که داخل آن را پوست گرفته‌اند و آستین‌های دراز و خالی آن آویزان است، مانند پوستین‌هایی که امروزه نیز ایرانی‌ها بر دوش می‌اندازند. احتمال می‌رود که یکی از این دو همان شخص مدفون در آرامگاه باشد و دیگری فردی روحانی. سبک و اسلوب حجاری اینها به پای نقش برجسته‌های هنرمندانه‌ی پاسارگاد نمی‌رسد، اما با طرح‌های کوچک روی ورقه‌های طلای گنجینه‌ی سیحون در موزه‌ی بریتانیا همخوانی کامل دارد (شکل ۳۱۴). اشیایی که آنها را به دلایل دیگری باید به دوره‌ی پیش از هخامنشیان متعلق دانست. رابطه‌ی این دو با تنها تصویر زیر دکان داود (شکل ۳۱۵) آشکار است. و به همین سان است رابطه‌ی آنها با مجسمه‌یی که در بالای آرامگاه کوچکی - یا در واقع، «استودانی» که طاقچه‌یی است برای جا دادن استخوان‌های مرده پس از آنکه در معرض هوا قرار گرفت - در سکاوند، واقع در جنوب کرمانشاهان، وجود دارد (شکل ۳۱۶). این استودان را می‌دانیم در چه تاریخی بنا کرده‌اند و به چه کسی تعلق داشته است. این ناحیه همان «نسا»ی باستانی است نسایی که تیکلات پیلسر سوم از آن در ۷۴۴ ق م، اسم می‌برد و اسکندر به آن محل رفت تا اسب‌های مشهور نسایی را که در آنجا پرورش می‌یافتند تماشا کند. بعید نیست که اسم امروزی محل «سکاوند» از اسم باستانی مادی سی‌کی هونت<sup>۱</sup> مشتق شده باشد. از دو دژ آشوری که «سنگی‌بوتی» نامیده می‌شد، آن که جنوبی‌تر بود در نسا قرار داشت. گوماتا مغ یا سمردیس = بردیای دروغین در این دژ اقامت داشت. هرودوت می‌گوید، تنها مغ‌ها رسم داشتند که مردگان خود را در معرض هوا بگذارند. بنابراین،

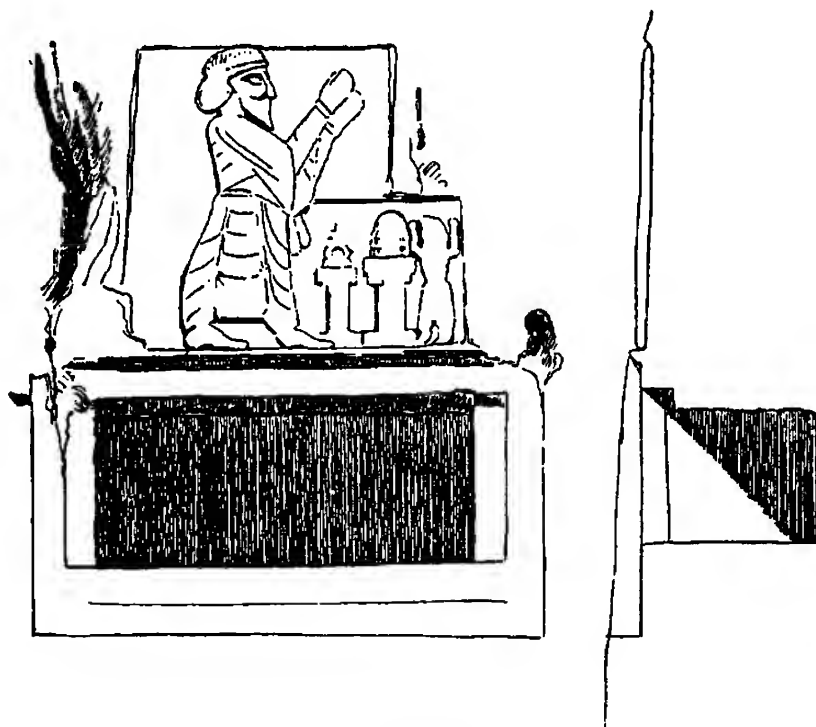


شکل ۳۱۴

شکل ۳۱۵

تردیدی نیست که استودان سکاوند، در نسا، به گوماتا مغ تعلق دارد و تاریخ آن ۵۲۱ ق م است. شاید پیکر بزرگ تر تصویر خود گوماتا مغ در جامه‌ی پارسی باستان است. به هر حال، او نایب کمبوجیه شاه شاهان بوده است. پیکر کوچک تر کنار دو آتشدان، شاید از آن شخصی روحانی است. (۳۶)

در برابر این گروه آرامگاه‌های مادها، مقبره‌های مشهور هخامنشیان و همچنین آرامگاهی باستانی تر در «خاک رستم»، نه چندان دور از کورنگون، در جنوب واقع شده که در لوحه‌های ۳۵-۳۸ نشان داده شده است. از آنجا که این آرامگاه دو اتاق دارد و آشکار است که اتاق بالایی را بعدها اضافه کرده‌اند، «دائو دختر» (دایه و دختر) نامیده شده است. این دو اتاق فاقد هر نوع جای نعش می‌باشند. چه به صورت مصطبه و چه به شکل گودالی که در کف بناکنده باشند. در بر آرامگاه دو نیم ستون در دو طرف در کوچکی حجاری شده است. پیشانی بالای در بر این دو تکیه دارد. بر فراز پیشانی، ردیفی کنگره از سنگ تراشیده‌اند. هر چند این موارد مانند پیشانی‌های متداول در تخت جمشید نیست، شاید در تخت جمشید نیز رواق‌ها بر بالای خود کنگره می‌داشته‌اند. مشخصه‌ی برجسته‌ی این آرامگاه ستون‌های آن است که باید زیر گروه «ایونیایی بدوی» (لوحه‌ی ۳۶ و شکل ۳۱۷) طبقه‌بندی شود. پایه‌های ستون‌ها، مانند پاسارگاد، از شال پاستون بلندی تشکیل می‌شود که روی پاسنگ مضاعفی قرار داده شده است. تنه‌ی ستون‌ها صاف و مستقیماً به سنگ پاکارقوس منتهی می‌شود. پاکارقوس از یک جفت سرستون طوماری درست می‌شود که دقیقاً همانند قزقپان، به طور افقی به یکدیگر وصل شده‌اند. تنها تفاوت آن با سرستون قزقپان نداشتن درختچه‌ی نخل است.



شکل ۳۱۶

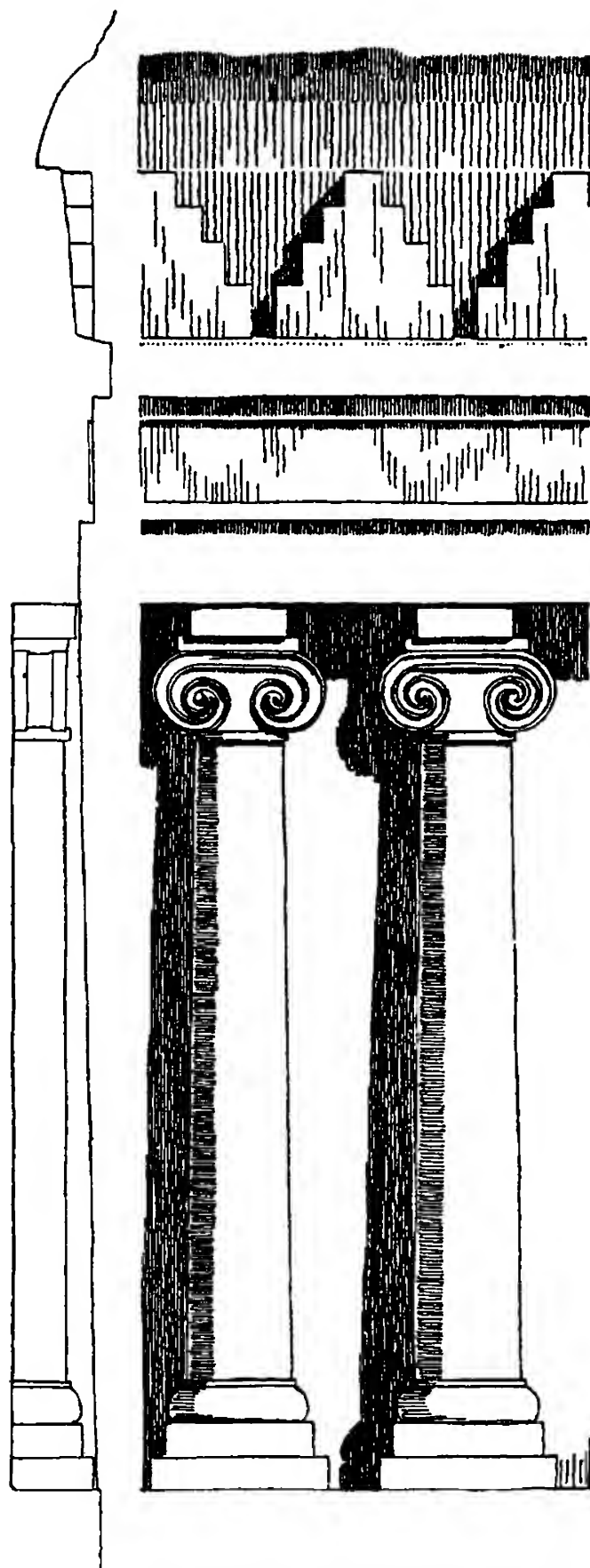
فرق اصلی آرامگاه‌های جنوبی با آرامگاه‌های واقع در شمال فلات ایران در این است که آرامگاه‌های

جنوبی در واقع، نقش برجسته‌اند، تصویر ستون‌ها را مجسم کرده‌اند، عمق فضایی ندارند. در قزقپان، نیمی از ستون‌ها را از لای دیوار پشت ایوان در آورده‌اند. اما هنوز رواق یا رخبام ژرفی نیز در کار هست. دست کشیدن از رواق با هدف صرفه‌جویی در نیروی کار انسانی انجام گرفته اما در عوض، دقت و ظرافت جزئیات بیش‌تر شده است. از نیروی کار کاسته‌اند و بر تأثیر و ابهت بنا افزوده‌اند.

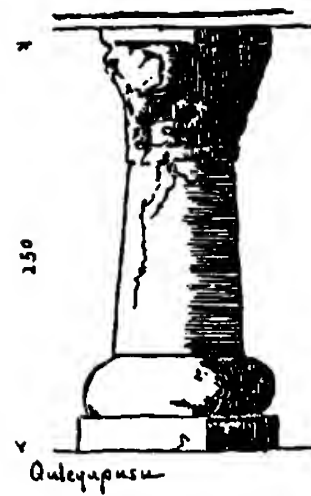
آرامگاه‌های سلطنتی نقش رستم (لوحه‌ی ۳۸) یا درست‌تر بگوییم مقبره‌ی داریوش - زیرا تمام جانشینان او با دقت هر چه تمام‌تر آرامگاه او را تقلید کرده‌اند - گامی دیگر در همین جهت است. به مقیاس بسیار زیاد بر ابعاد آن افزوده شده و در اجرای انواع جزئیات قابل تصور کوتاهی نشده است. مجسمه‌ی عظیمی را بر نمای آرامگاه اضافه کرده‌اند که مجسمه‌ی قزقپان پیش‌نمونه‌ی آن است. مجسمه‌ی شاهی که در برابر آتشدان نیایش می‌کند. نیایش بر روی تختی صورت می‌گیرد که بر دوش سی نفر [۲۸ نفر درست است] نمایندگان سی قومی قرار دارد که شاهنشاهی هخامنشی از آنان تشکیل یافته است. تحول ساختمان بر این اصل استوار است که هر چه بیش‌تر در کاربرد نیروی کار انسانی صرفه‌جویی شود و در ضمن تا آنجا که ممکن است بر تأثیر و ابهت بنا افزوده گردد. این مطلب نه تنها در نظم یکنواخت آرامگاه‌ها، بلکه در مراتب تاریخگذاری بنای آنها نیز صادق است. آرامگاه مشهور به دائو دختر باید به یکی از پیشینیان کوروش، شاید تیش‌پش<sup>۱</sup> (چیش‌پش) و یا کوروش اول، جد کوروش کبیر تعلق داشته باشد که آشور بانیپال در ۶۳۹ ق م، از او به عنوان شاه پارسوش نام برده است. تاریخ ساختن این بنا بین سال‌های ۶۴۰ و ۵۶۰ ق م محدود است. احتمالاً از آرامگاه قزقپان اندکی سالداتر است. گروه آرامگاه‌های شمالی از گروه جنوبی قدیم‌ترند. تاریخ اخیرترین آرامگاه شمالی، «قزقپان»، با تاریخ کهن‌ترین آرامگاه جنوبی، دائو دختر، منطبق می‌شود.

نوع آرامگاه‌های شمالی با ستون‌هایی مشخص و مجزا در ایران ابداع نشده بودند. از مدت‌ها پیش از مهاجرت ایرانیان به فلات ایران، در پونتوس و پفلاگونیة ساخته می‌شدند و بنای امثال آن تا زمان کهن‌ترین آرامگاه‌های مادی ادامه داشت. ساختن آرامگاه‌هایی مشابه ولی نه دقیقاً همانند در سرتاسر آسیای صغیر مرسوم بود. نمونه خوب این‌گونه مقابر را در «قلعه قپو» واقع در پفلاگونیة می‌توان دید. آرامگاهی که به علت تندیس‌های بزرگ درندگان، محافظان آرامگاه، که در اطراف ایوان آن جای دارند مشخص و بارز است. دو ستون نمای آرامگاه بر دو شال‌ته ستون بزرگ و مدور تکیه داشته و پا کارقوسی را حمل می‌کنند که از تنه‌ی دو قوچ زانو زده تشکیل می‌شود. در آرامگاه دیگری، واقع در «ایسکلیب»، پفلاگونیة به جای دو قوچ تنه دو شیر را به کار برده‌اند (شکل ۳۱۸). مدت‌ها پیش از آنکه در پاسارگاد پیش‌نمونه‌های سرستون‌های به شکل حیوانات، که بارزترین مشخصه معماری هخامنشیان است به کار رود، استعمال این‌گونه سرستون در آسیای صغیر معمول بود. البته تناسبات سنگین این‌گونه سرستون‌ها ناشی از این واقعیت است که می‌بایست از صخره‌ی کوه تراشیده شوند والا پیش‌نمونه‌های چوبی، ظریف و باریک‌اند. (۳۷)

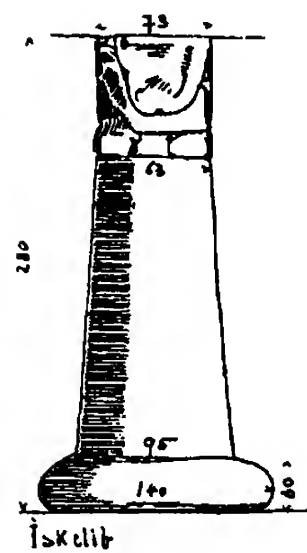




شکل ۳۱۷



شکل ۳۱۸ الف



شکل ۳۱۸ ب

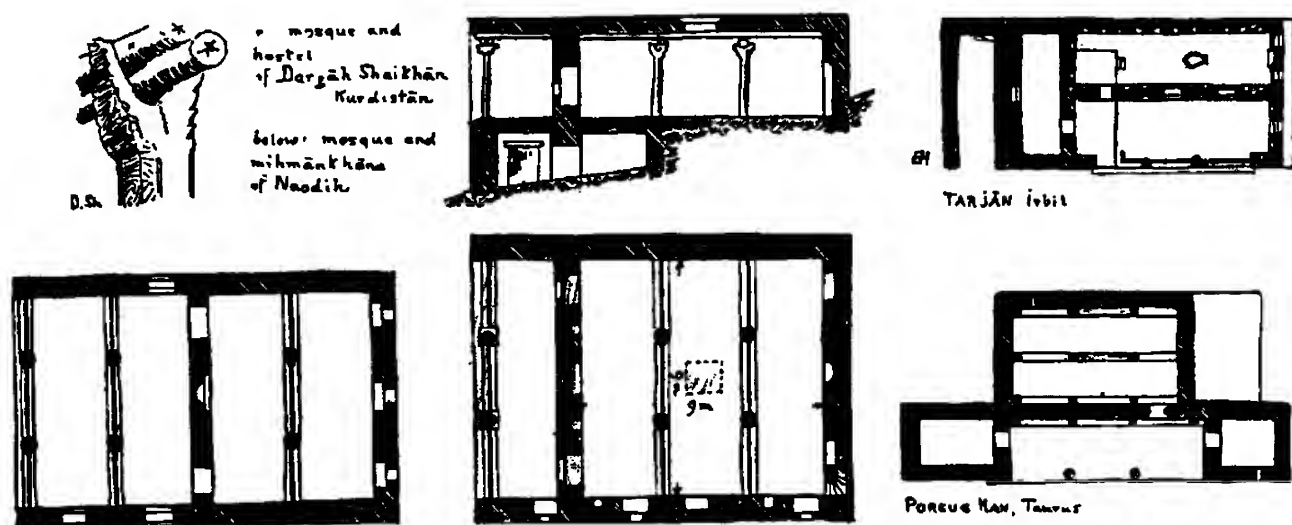


شکل ۳۱۹

به رغم دگرگونی‌های ناشی از جریان زمان، آرامگاه ابدی در گذشتگان شکل اصلی و اولی خویش را حفظ کرده است. اطاقی مستطیل شکل و وسیع با ایوانی در برابر آن و در آغاز با سقفی سنتوری که سقف ایوان بر ستونی چند استوار است. این سبک خانه تا به امروز در گوشه و کنار خاور نزدیک دوام آورده است، به ویژه در معماری روستایی دره‌های کوهستانی. در نقاطی که اثر و نفوذ دیگر مکتب‌های معماری باستانی در حداقل بوده است. در ایران مخصوصاً در سرتاسر کردستان و کوهستان البرز و فارس نمونه‌های این سبک معماری فراوان یافت می‌شود. آنچه در شکل ۳۱۹ نشان داده شده خانه‌یی است در کردستان نزدیک سلیمانیه. از نقشه‌های کف ارائه شده در شکل ۳۲۰، دو نمونه به ناحیه‌ی «اورمان» و یکی به ناحیه‌ی «ترجان» نزدیک اربیل، در سوریه و چهارمی به ناحیه‌ی «پرسوق‌هان» واقع در تاروس، نزدیک دروازه‌های کیلیکیه تعلق دارد. همین‌گونه خانه در ارمنستان هم یافت می‌شود. سبک خانه‌سازی که خواه برای مسکن و خواه برای مقاصد خاصی باشد بومی آسیای صغیر و فلات کاسپی‌ها بوده است.

هر کجا خانه‌یی از این نمونه یافت شود ستون‌های چوبی با پاکارقوس از نوع یونانی نیز دیده خواهد شد (شکل ۳۲۱). این‌گونه ستون نه از یونان باستان است و نه از انواع ستون‌هایی که در دوره‌ی یونانی مآبی پیدا شد. مستقیماً از دوره‌ی پیش از یونان، «قزقان» و دائو دختر مشتق شده است. همیشه سنگ پاکارقوس بوده

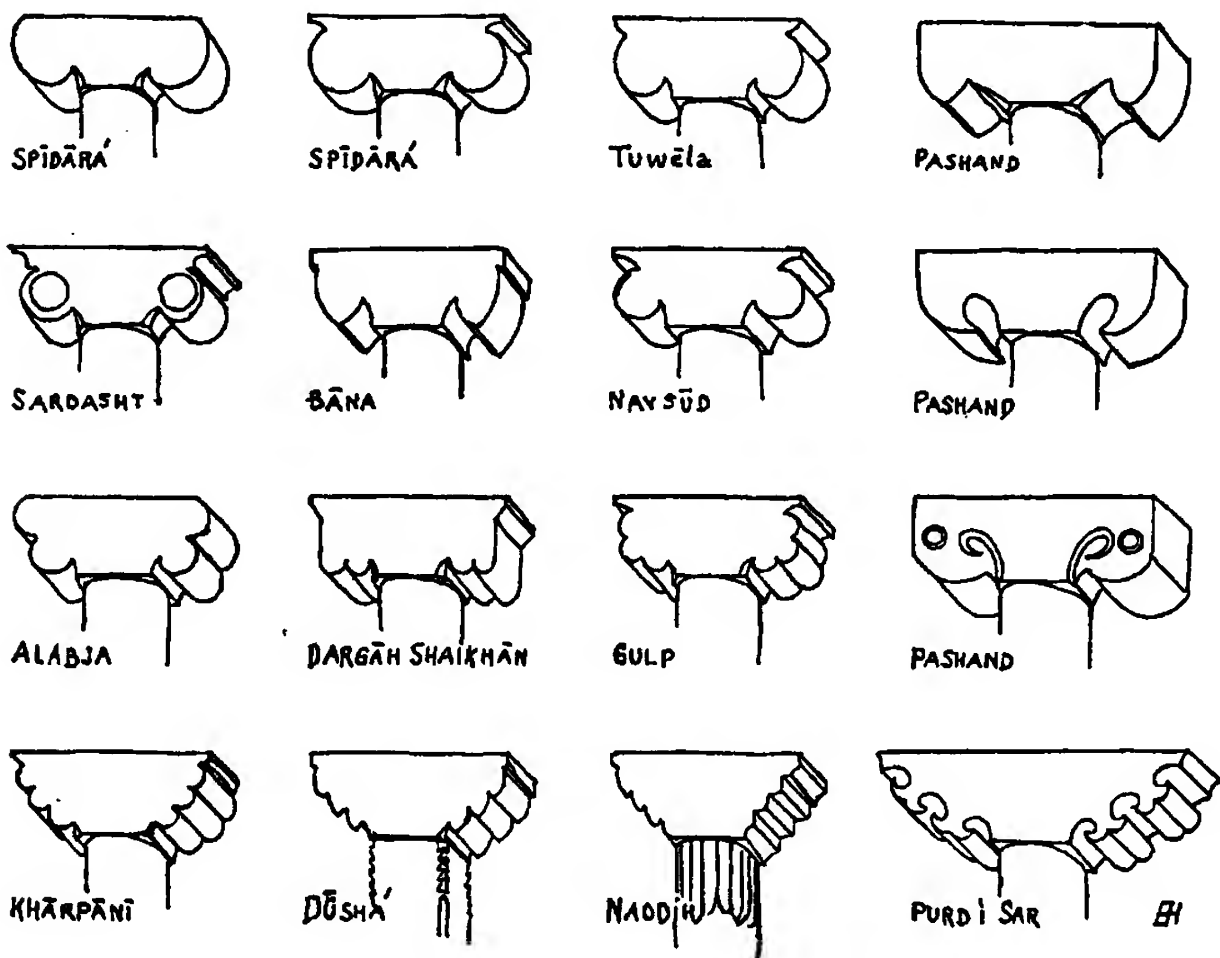
و خواهد بود و هرگز به صورت سرستون نوع یونان کلاسیک در نخواهد آمد. نمونه‌هایی که در اینجا تصویر می‌شوند همه امروزی‌اند. هیچ کدام آنها صدسال هم عمر ندارند. اما در همه جا معماری روستایی مشخصاتی را حفظ می‌کند که به قدیم‌ترین ایام و اعصار تعلق دارد. (۳۸) برخلاف روحیه معماری یونانی در این‌گونه ستون تمایلی فطری دیده می‌شود که پیوسته بر تعداد طومارها بیفزایند. یکی از کامل‌ترین نمونه‌های این طبقه سرستون، دلیل قطعی است که این تمایل پیشینه‌ی باستانی دارد. مراد سرستون‌های جفت طاق بستان می‌باشد که شبستانی است بنا شده جهت خسرو پرویز در فاصله‌ی سال‌های ۶۲۷ و ۶۱۱ م<sup>(۳۹)</sup> (شکل ۳۲۲). سرستون طاق بستان دیگر روستایی نیست، بلکه وسیله‌ی است برای حداکثر خودنمایی در معماری. عاملی که در معماری امروزه شهرها نیز فراوان دیده می‌شود. سه نمونه‌ی که در اینجا ارائه شده از کربلا در عراق و قم در ایران مرکزی و سبزوار در خراسان است. باید اقرار کرد که سنگ پاکار قوس با یک جفت طوماری یونانی بدوی نوعی از انواع سرستون است. شاید همزاد نوع مفصل‌تری که به صورت یک جفت حیوان حجاری می‌شد و سخت مورد توجه و استفاده معماران دوره‌ی هخامنشی بود. این هر دو نوع سرستون از سرزمین واحد و دوره‌ی واحد سرچشمه می‌گیرد.



شکل ۳۲۰

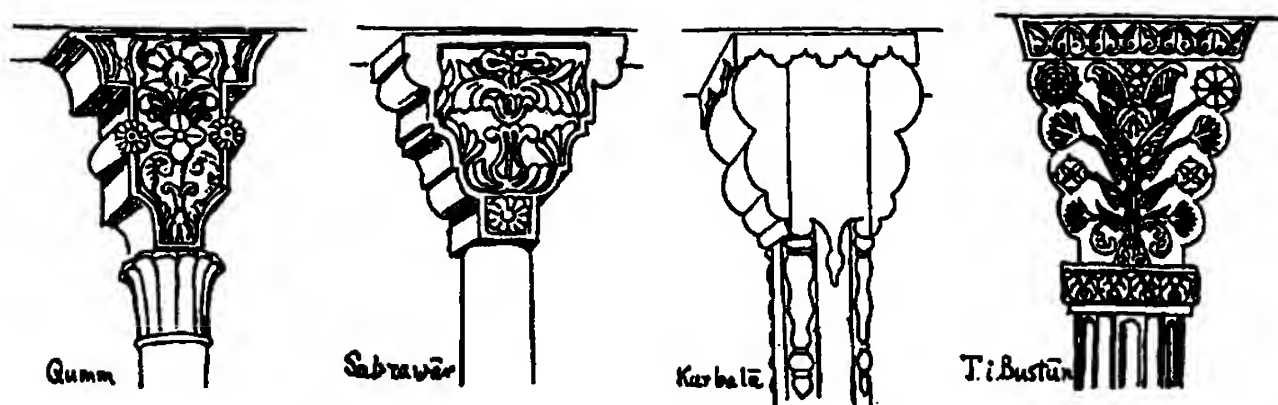
مجموع نقشه‌های کاخ‌ها و پرستشگاه‌های پاسارگاد و تخت جمشید از این نوع خانه، که این نوع ستون در آن به کار می‌رفت، الهام گرفته بوده است. در مرحله‌ی قدیم‌تر هنوز اتاق اصلی خانه مستطیل وسیعی بود. بعدها که قرینه‌سازی بیش‌تر و بیش‌تر در معماری پسند شد، مربع جای مستطیل را گرفت. نه در پاسارگاد تالاری مربع شکل می‌توان یافت و نه در تخت جمشید تالاری مستطیل شکل. در پاسارگاد ارتفاع سقف اتاق‌ها تناسبی طبیعی با مساحت داشت. تالارهای مرکزی دو برابر ایوان‌ها ارتفاع داشته و چون برجی بر آنها مسلط بودند (لوحه‌ی ۴۳). در تخت جمشید با هدف زیباسازی نمای ساختمان، سقف ایوان‌ها را تا

ارتفاع سقف اتاق‌های پشت ایوان بالا کشیدند و پنجره‌های نوررسان به تالارها را کور کردند (مقایسه شود با لوحه‌ی ۴۸). اما این‌گونه تغییرات در نوع بنا اثری نگذاشت. رعایا و اتباع شاهی که در این‌گونه کاخ‌های شکوهمند زندگانی می‌کرد در همان نوع خانه‌های کوچک ساخته شده از خشت و چوب که ایوانی داشت و اتاقی و سقف آن را روی ستون‌های چوبی نهاده بودند زندگی می‌کردند که امروزه نیز مردم کرد و دیگر قبایل در آنها به سر می‌برند.



شکل ۳۲۱

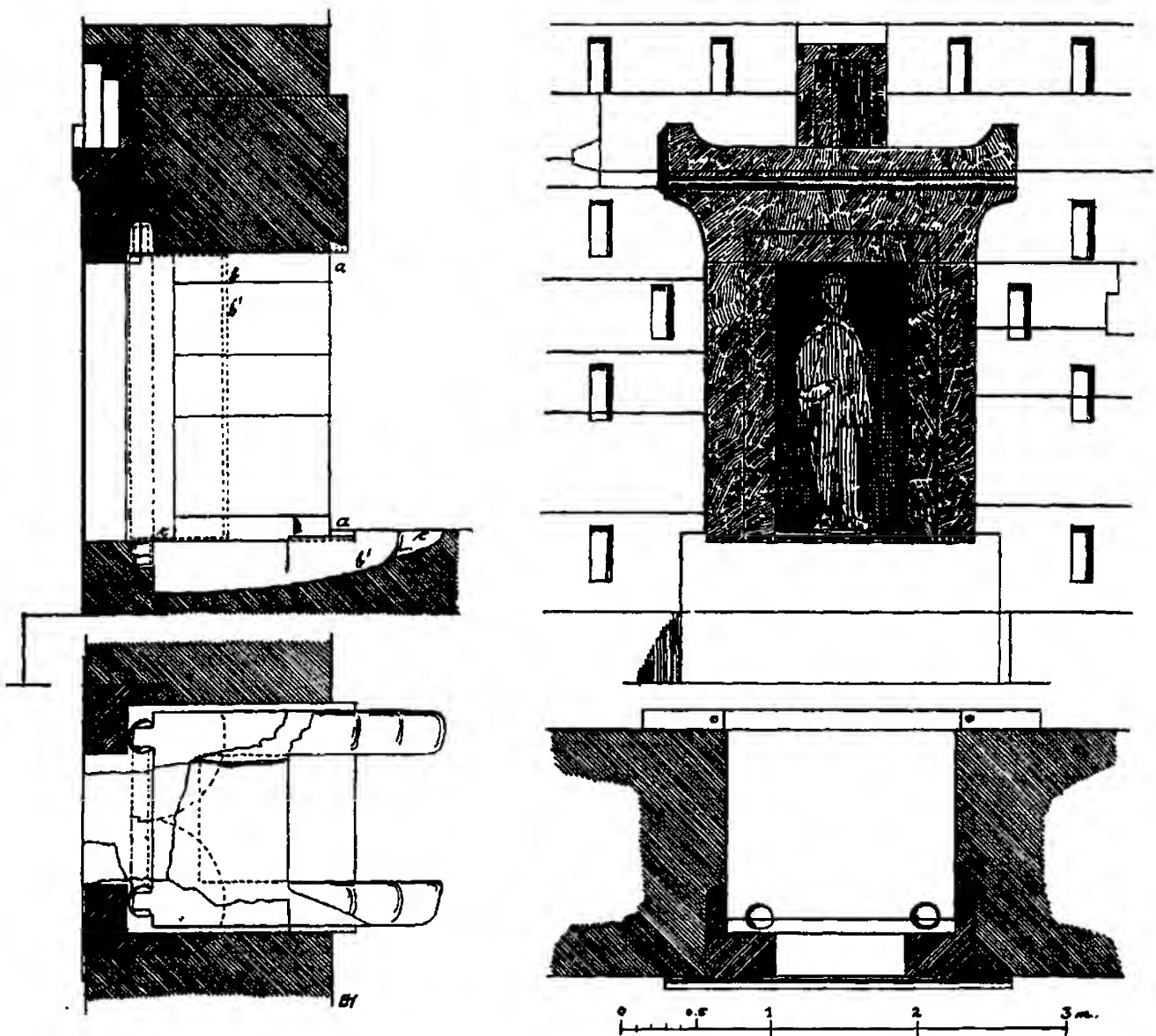
هنر معماری در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی اول، هنری نبود که تازه پیدا شده باشد و میان آفریده‌های گوناگون خود، که از منشأ واحدی سرچشمه گرفته بودند، تفاوت قایل شود. هیچ‌گونه رابطیه‌ی میان خانه‌ی چهلستونی و نمونه‌ی دیگری که تصویر آن در دو مقبره‌ی غول‌سنگی به جا مانده، وجود ندارد. این معماری با نمونه‌های میراث به جا مانده از گذشته سروکار دارد. یکی از مقبره‌ها که در پاسارگاد است «زندان» نام دارد و دیگری که روبه‌روی آرامگاه‌های سلطنتی برپا است «کعبه‌ی زردشت» خوانده می‌شود (لوحه‌ی ۴۱). حتی ابعاد این دو بنا یکسان و هم اندازه‌اند. اخیراً در کعبه‌ی زردشت کتیبه‌ی ساسانی یافت شده است که گویا در آن از مراسم و آیین‌های خاصی که در محوطه‌ی جلوی آرامگاه‌ها صورت می‌گرفته گفت‌وگو شده



شکل ۳۲۲

است. این کشف سبب شد تا نظریه‌ی کهن مبنی بر اینکه بنای کعبه‌ی زردشت در واقع، یک آتشکده و آن هم آتشکده‌ی عمده‌ی فارس بوده است تجدید حیات یابد. حتی اگر این کتیبه‌ی اخیر مخططاتی داشته باشد که در تاریخ اواخر سده‌ی سوم میلادی، اسم آتشکده را هم ذکر کند - که در این کتیبه چنین ذکر نشده است - باز هم نکته‌ی را روشن و ادعایی را ثابت نمی‌نماید. زیرا به رغم تقریباً نهصد سال گذشت زمان، این بنا همان ویرانه‌ی بود که امروز هست. مردم آن روزگار همان اندازه نسبت به کاربرد این ساختمان بی‌اطلاع بودند که ما هستیم. البته هم در پاسارگاد و هم در تخت جمشید پرستشگاه وجود داشته است، اما نقشه‌های آنها به کلی متفاوت است. این دو بنا به تحقیق مقبره‌اند. حتی اگر این تمهید را به کار نبسته بودند که بتوان درهای آنها را از بیرون طوری بست که دیگر هرگز نتوان آنها را گشود. (شکل ۳۲۳). آنگاه که دزدان درصدد نبش کعبه‌ی زردشت برآمدند - از بنای «زدان» در پاسارگاد فقط دیوار جلویی باقی مانده است - نتوانستند در آن را بشکنند. شاید از مفرغ یکپارچه بوده است. بنابراین، ابتدا سنگ‌های بزرگ پلکانی که به در می‌رسید را جابه‌جا کردند. آنگاه از زیر، آستانه‌ی در سنگ بزرگی که در روی آن می‌چرخید را درهم شکستند تا در پایین بیفتد و بتوانند چفت بزرگی که پشت در بود باز کنند و وارد آرامگاه شوند. این دزدان یونانی نبودند. طبیعی است که یکی از ساتراپ‌های ایرانی به خدمت اسکندر درآمده باشد. شخصی به نام ارکسینس یکی از ثروتمندترین مردم آن روزگار و از نسل کوروش و شش‌یاورداریش اول - احتمالاً اوتانس - اسکندر او را به علت دستبرد زدن به آرامگاه‌های سلطنتی و پرستشگاه‌ها محاکمه و محکوم و معدوم کرد. (۴۰)

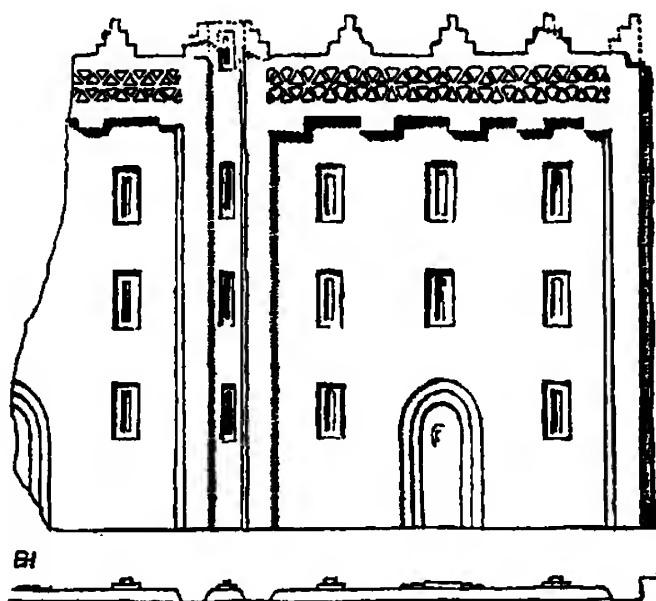
این بناهای برج‌مانند مقبره‌اند، اما مقابری شبیه به خانه‌ی مسکونی. ورودیه و تزیینات داخلی بنا را متناسب با کاربرد ثانوی آن، مقبره بودن، ساخته‌اند. اما سه طرف دیگر آن دقیقاً مانند خانه‌ی مسکونی است. مصالح ساختمانی به کاررفته در آن سنگ آهکی سفید برای دیواره‌ها و سنگ سیاه به جای چهارچوب، در و پنجره تقلیدی است از دیواره‌های گلی و خشتی و در و پنجره‌ی چوبی خانه‌های واقعی. چهارچوب درها دقیقاً تقلید درهای چوبی است. به تناسب مساحت اندک چنین خانه‌ی مانند برجی



شکل ۳۲۳

سه اشکوبه می نماید. چهار جرز استوار دارد. زیر سقف تقریباً مسطح، از پیش آمدگی ها تیرهای باریک سقف، زنجیره یی دنداندار تشکیل می شود. دیوارهای بنا با مربع مستطیل های باریک که لابه لا تفاوت دارند تزیین شده است. پنجره های با اندازه های گوناگون چهارچوب های مضاعف دارند. این همان خانه یی است که روی پاره یی از نقش برجسته های کاخ سارگن در خورس آباد دیدیم. نقش های برجسته یی که شهرهای شمال آن روز فلات ایران را تصویر می کنند (مقایسه کنید شکل های ۳۰۵-۳۰۸). اما بهترین مثال و نمونه ی تصویر روی قطعه ی مفرغی است که در موزه ی بریتانیا نگهداری می شود (شکل ۳۲۴). این شیء از حوالی «وان» به دست آمده است و یکی از خانه های مسکونی اورارتو را تصویر می کند. در اینجا نیز کنگره ها، مانند آرامگاه دائو دختر پیشانی جلو آمده ی بنا را فرا گرفته اند که با طرح های هندسی آراسته شده است. در تخت جمشید نیز دقیقاً در همین جای از بنا افریزهای زینتی لعاب دار به کار برده اند. در خانه ی

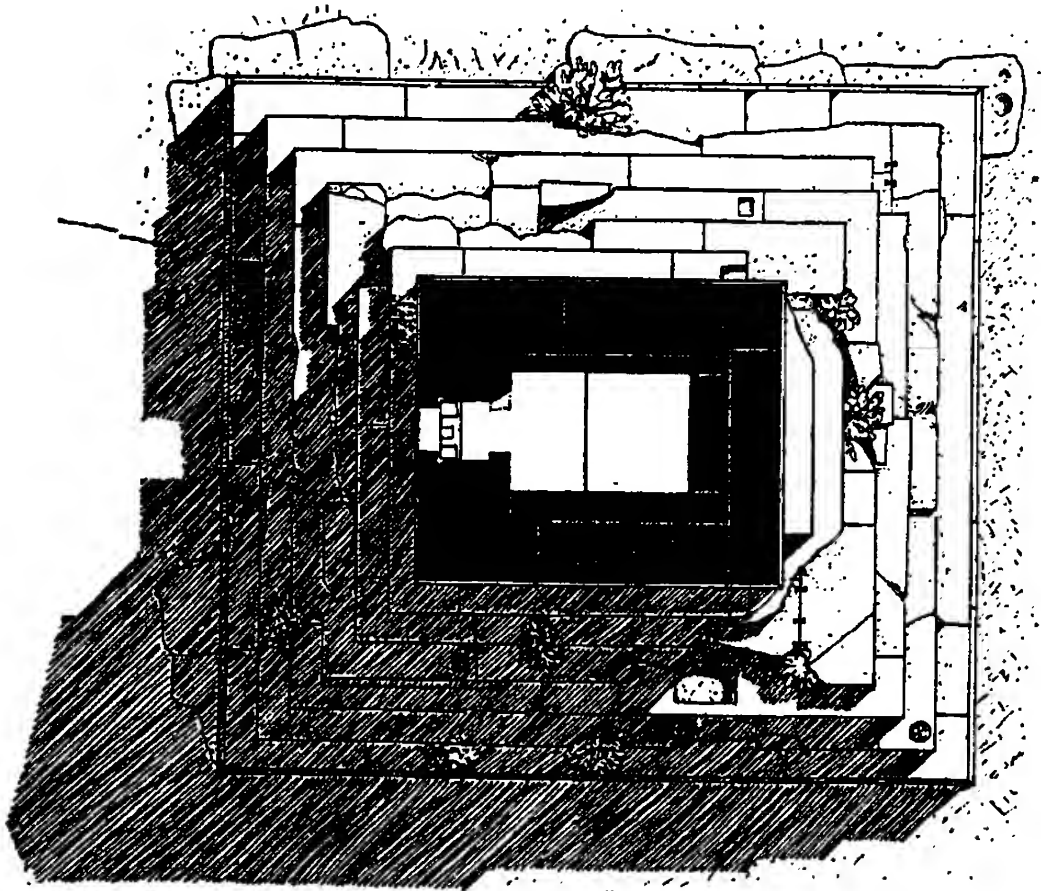
تصویر شده بر روی قطعه‌ی مفرغی، همان نوع قوس بیضوی دارد که معمولاً درهای دیوارهای خشتی تخت جمشید دارند. اما درهای آرامگاه‌ها همه با تقلید از در چوبی حجاری شده است. یک یک جزئیاتی که در خانه‌ی تصویر شده روی مفرغ به دست آمده از ناحیه‌ی وان دیده می‌شود در معماری هخامنشی تشخیص داده می‌شود. در مورد خانه‌های چهلستونی نیز نمونه‌ی آن را همراه با تمام جزئیات می‌توان از طریق ماد و ارمنستان ردیابی کرد تا به آسیای صغیر رسید.



شکل ۳۲۴

آرامگاه کوروش در پاسارگاد نماینده‌ی نوع سوم خانه‌ی مسکونی است (لوحه‌ی ۴۱ و شکل ۳۲۵). آرامگاه کوروش همتای ناتمامی هم دارد. در محلی به نام «تخت رستم» در نیمه راه میان آرامگاه‌های سلطنتی در نقش رستم و تخت جمشید. اینجا قرار بود آرامگاه کمبوجیه باشد. این نوع خانه در واقع، کلبه‌ی کوچکی است که فقط چهار دیوار و یک سقف سنتوری دارد. پایین و بالای دیوارها با گچ‌بری قالبی، که هرگز در تخت جمشید مصرف نشد، زینت شده است. در ساختمان مقبره، تخته‌سنگ‌های بزرگ مصرف کرده‌اند تا بنا پایدار بماند. نمونه‌های بدوی این‌گونه خانه‌ها ظاهری چنان فروتن داشت که در همان سده‌ی ششم پیش از میلاد کهنه و از رونق افتاده می‌نمود. از نمونه‌ی بناهای اعصار گذشته بود که در سده‌ی ششم آن را برای مقبره اقتباس کرده بودند. در مقابر این بنای ابتدایی را چنان بر سکویی شش پله بنا کرده بودند که اتاق قبر پله‌ی هفتم باشد. این شیوه‌ی معماری تقلیدی بود از معابد بابلی موسوم به زیگورات و قصد این بود که به مقبره حالت تقدس بدهند. آتشکده‌ی پاسارگاد نیز ظاهراً بر همین نوع سکو بنا شده بود. از سکوی آتشکده‌ی پاسارگاد چهار پله و از آتشکده‌ی واقع در صفه‌ی تخت جمشید دو یا سه پله باقی مانده است. در لوحه‌ی ۴۴ دو امکان فرضی بازسازی آتشکده‌ی پاسارگاد ارائه شده است. یا سکویی مرتفع و یا سکویی با

جایگاه مقدس بر فراز آن. ارتباط و وابستگی با آرامگاه کوروش، که در همان نزدیکی واقع است، و شباهت با زیگورات بابلی شاید این بازسازی از جایگاه مقدس را توجیه کند.



شکل ۳۲۵

مقابری که این چنین درباره‌ی معماری آن روزگار - که چهارچوب زندگانی مردم را معلوم می‌کرد - گویا هستند جنبه دیگری نیز دارد. جنبه‌ی آیینی و مذهبی. مراسم و آیین‌های مربوط به تشییع و کفن و دفن درگذشتگان ارتباط تنگاتنگ دارد با اعتقادات و باورهای دینی. در بحث علمی داغ نسبت به کیش هخامنشیان، این واقعیت که شاهان هخامنشی را در آرامگاه‌های عظیم و شکوهمند دفن می‌کرده‌اند، اغلب به عنوان دلیل قطعی که اینان زردشتی نبوده‌اند عرضه شده است. زیرا زردشتیان رسم دارند که درگذشتگان خود را در معرض هوای آزاد بنهند. ا.ج.اس. نیبرگ این‌گونه برخورد با موضوع دست به سرکردن نعش مرده را «شکل کلاسیک تدفین زردشتی» می‌داند. اما این نظری تنها برای این واقعیت استوار است که قرن‌ها بعد در معرض هوا گذاردن نعش رسم همگانی شده بود و همچنین این ملاحظه که «در هر کیشی آداب و رسوم مربوط به تدفین به حد افراط ثابت و تغییرناپذیر است». اما نیبرگ در تأیید نظر خود، با دقت چنین استدلال می‌کند: (۴۱) «اگر بپذیریم که هخامنشیان پیرو کیش زردشت بودند، نفس این پذیرش، مصرانه و پی‌گیر از ما می‌طلبد که به گونه‌ی مستدل و مثبت تفاوت‌های آشکار و بارز میان رسوم و آیین تدفین زردشتیان با آنچه



می‌دانیم در میان هخامنشیان رسم و جاری بود را توجیه نمایم. «بر این تصورم که این تقاضای اس. نیبرگ را می‌توان برآورد. آرایه‌ای که در لفافه‌ی سؤال‌های فصیح و بلیغ مطرح می‌شوند معمولاً با ابهت‌تر و مؤثرتر می‌نمایند تا درست‌تر و صحیح‌تر. در این قبیل موارد معمولاً مبنای سؤال معیوب است. نه تنها شکل کلاسیک قایل شدن برای مراسم تدفین زردشتی خطا است، بلکه قضیه‌ی بدیهی دانستن این مطلب که تنها نوع تدفین در دین زردشت، پیش از اشکانیان، در معرض هوا گذاشتن نعش بوده نیز غلط است. چنین مطلبی نه در گات‌ها آمده و نه در هیچ‌یک از کتاب‌های اوستایی پیش از وندیداد به آن اشاره شده است. فقط هرودوت (در کتاب اول، فقره‌ی ۱۴۰) به نحوی مبهم و اسرارآمیز از «رازی» صحبت می‌کند. این راز عبارت از این است که مغ‌ها، که بیش‌تر طبقه‌ی مجزا هستند تا یکی از طوایف مادی، نعش مردگان خود را در معرض هوا می‌گذارند. نه تنها استرابون نیز متذکر همین نکته است بلکه حتی مؤلفی اخیر چون ابن‌دیصان<sup>(۴۲)</sup> همین موضوع را تکرار می‌کند. ای. بنونیست<sup>(۴۳)</sup> در این باره درست می‌گوید که: «هرودوت متذکر تمایزی است که به اندازه‌ی کافی به درستی و اهمیت آن تمایز توجه نشده است. هرودوت متذکر این نکته است که «تنها مغ‌ها نعش مردگان را جایی می‌گذاشتند که طعمه‌ی سگ‌ها و پندگان شود». تا اینجا با گفته‌ی بنونیست موافقم. اما آنجایی که ادامه می‌دهد و می‌پندارد «کیش زردشت از آن‌رو رسم در معرض هوا را پذیرفت تا با رسم کهن‌تر اما هنوز رایج مرده‌سوزی مبارزه کند» نمی‌توانم دیگر با او همراهی نمایم. این واقعیت که واژه‌ی «دخمه» اسم مکان برای محلی که در آنجا نعش را در معرض هوا می‌گذارند در آغاز مفهوم «توده‌ی هیزمی که مرده را برای سوزاندن روی آن می‌گذاشته‌اند» می‌رسانده است به گونه‌ی قطعی ثابت می‌کند که مرده‌سوزی از دیگر انواع و رسوم تدفین ایرانیان به هنگام اقامت در آسیای مرکزی قدیم‌تر بوده است. اما قرینه‌ی در دست نیست که رسم مرده‌سوزی را ایرانیان مهاجر با خود به فلات ایران آورده باشند. این تحول شدید و تغییر انقلابی در آداب و مراسمی که به قول نیبرگ «به حد افراط ثابت و تغییر ناپذیر است» باید انگیزه‌ی قوی و کافی داشته باشد. چنین تحولی باید در نتیجه‌ی مهاجرت رکوج چنین تحولی پیدا شده باشد. هشتصد سال بعد در کتاب وندیداد، شاهد تنفر شدید زردشتیان نسبت به پیروان دیگر مذاهب مثلاً یونانیان ساکن باکتریا هستیم که نعش مرده‌های خود را می‌سوزانند.<sup>(۴۴)</sup>

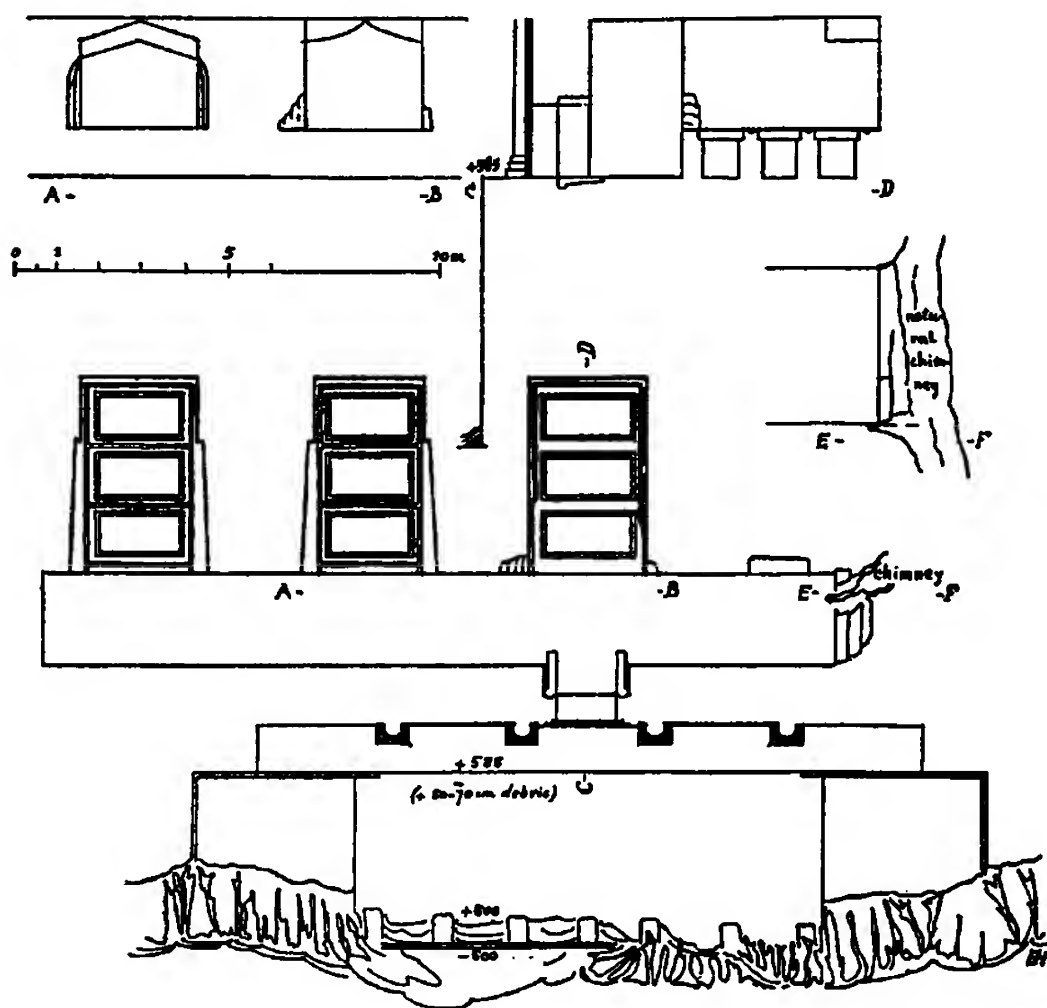
هیچ دلیل و مدرکی از نظر زبان‌شناسی یا باستان‌شناسی وجود ندارد که ثابت کند زردشت یا مصلحان زردشتی پذیرای رسم در معرض هوا گذاشتن نعش مرده شده باشند. به عکس از آنجایی که این رسم حتی در میان تمام مادها شایع نبود و فقط مغ‌ها، روحانیون کیش پیش از ظهور زردشت – یعنی دیوپرستان – پای‌بند آن بودند، باید به عنوان رسم مغان مورد انزجار هر مصلحی بوده باشد. اسپتیمان، یعنی نوباوه مهم‌ترین خاندان مادی پس از خاندان سلطنتی، بدان حد مورد آزار و تعقیب روحانیون رسمی و درباری، مغ‌ها، قرار گرفت که ناچار به جلای وطن و پناه بردن به یکی از بزرگان پارس شد. اگر مانند نیبرگ این نکته را قضیه‌ی

بدیهی بدانیم که «در معرض هوا گذاشتن نعش شکل کلاسیک تدفین کیش زردشتیان بوده» آنگاه ناچار از گرفتن این نتیجه متضاد خواهیم شد که در سده‌ی پنجم پیش از میلاد مغ‌ها تنها زردشتیان واقعی بوده‌اند. به گفته‌ی انسیکریتوس<sup>(۴۵)</sup>، این رسم تنفرآور در میان مردم سفد و باکتریا تا زمانی که اسکندر آن را منسوخ کرد ادامه یافت. به قول «تروکوس»<sup>(۴۶)</sup>، این رسم در میان پارتیان نیز شایع بود. اینان مردم پرثوه که در خراسان امروزی ساکن بودند نیستند. مراد از آنها قبایل سکایی می‌باشند که پس از ۲۵۰ ق.م، به فلات ایران مهاجرت کردند. در اصطلاح جغرافیایی، این اسامی قومی به دشت‌های سیحون و جیحون در فراسوی فلات ایران عطف می‌شود. تاریخی که با ذکر اسم پارت‌ها تلویحاً به آن اشاره می‌شود با نخستین ذکری که از این رسم در وندیداد، که در دوره‌ی پارت‌ها تألیف شد، آمده است همخوانی دارد. آنچه به طور طبیعی از این همه استنباط می‌شود این است که رسم در معرض هوا گذاشتن نعش مرده، که پیش از این در فلات منحصر به مغ‌های مادی بود، توسط پارت‌های ساکن جلگه‌های شمالی در سرتاسر فلات ایران رواج یافت. همکاری میان مغ‌های مادی که به عنوان پیشوایان دینی با تمدن یونانی مآبی ضدیت داشتند، و شاهان اشکانی که به عنوان پیشوایان سیاسی احساسات ملی‌گرایانه با تسلط یونانیان مبارزه می‌کردند، عامل قطعی و سرنوشت‌ساز در تاریخ سیاسی و مذهبی آن روزگار شد. در حدود سال پنجاه میلادی که شاهی، از یک‌سو منسوب به شاخه‌ی مؤنث اشکانیان و از سوی دیگر مربوط به شاخه‌ی مذکر مادهای آتره‌پات (آذربایجان)، به سلطنت رسید که توانست بر تمایلات ضد تمرکزگرایی خاندان‌های بزرگ ملوک‌الطوایفی فایق آید و موجب شد کفه‌ی ترازوی سیاست و مذهب به این سو سنگینی کند. کار به جایی رسید که حتی بعضی از شاهان، خود به کسوت مغ‌ها درآمدند. یکی از عوارض حوادث سال پنجاه میلادی این بود که برای نخستین بار، سعی شد تا اوستا به صورت مکتوب درآید. نتیجه‌ی دیگر بایستی این بوده باشد که رسم در معرض هوا گذاشتن نعش مردگان، رسمی عمومی و همگانی شد. شواهد باستان‌شناختی مؤید این آرا است.

از دوره‌ی هخامنشیان فقط آثاری از آرامگاه‌ها، چه آرامگاه سلطنتی و چه قبر افراد عادی به جا مانده است.<sup>(۴۷)</sup> از استودان (استخوان‌دان)‌ها تا پیش از دوره‌ی اشکانیان اثری نیست، ولی در دوره‌ی ساسانیان فراوان و بی‌شمار می‌شوند. تنها نمونه‌ی از استودان را در ناحیه‌ی سکاوند و معدودی را در اطراف دریاچه‌ی اورمیه می‌توان یافت. تمام اینها در ماد اصلی واقع‌اند و می‌توان آنها را به گوماتا مغ و کارگزاران او مربوط دانست. اثبات دلیل این مدعا همان استثنایی است که هرودوت متذکر شده است.

اما بر نکته‌ی که نیبرگ مطرح می‌کند ایراد دیگری نیز وارد است. تضاد ظاهری میان اصطلاحات «قبر» و در معرض هوا گذاشتن «نعش» بی‌آنکه مفاهیم مضمّر در این اصطلاحات را موشکافی کنیم از میان نمی‌رود. تزئینات داخلی آرامگاه‌های مادی با آرامگاه‌های پارسی<sup>(۴۸)</sup> یکنواخت و یکسان نیست. آرامگاه فخریکه را

به این دلیل که آریایی نیست می‌توان کنار گذاشت. در دیگر آرامگاه‌های مادی نعش‌ها را یا روی سکوها یا سنگی می‌نهادند و یا در مدفن‌هایی که در کف اتاق‌های خالی و گاهی وسیع ایجاد کرده بودند. از گروه آرامگاه‌های جنوبی غار دائو دختر و دو برج واقع در پاسارگاد و نقش رستم (= زندان و کعبه‌ی زردشت) و آرامگاه کوروش اتاق‌هایشان خالی است. آریان و استرابون اثاثیه‌ی مقبره‌ی کوروش را به نقل از اریستوبولس فهرست می‌کنند. تختی از طلا و روی آن تابوتی از طلا، میزی از طلا و قالی‌های گرانبهای بافت بابل، جامه‌های مادی و پارسی، ظروف و جنگ‌افزارها و زیورآلات ساخته از طلا و جواهرات. در آرامگاه‌های مادی تخت لازم نبود. برای اینکه سکوی سنگی کار گذاشته بودند و یا مدفنی در کف اتاق در آورده بودند. اما اتاق‌ها، به همان شیوه، صاحب اسباب و اثاثیه بودند. بنابراین، از زمان کهن‌ترین آرامگاه مادی تا عهد کوروش و کمبوجیه تغییری در رسوم تدفین مردگان پیدا نشده بود. بنابراین اعتقادات و باورهای مذهبی نیز در این دوره دچار تغییر و تحول نشده بوده است.



شکل ۳۲۶

نخستین تغییر محسوس را در آرامگاه داریوش اول (شکل ۳۲۶) شاهدیم. آرامگاهی که تمام جانشینان

او از آن تقلید کردند. در پاره‌یی از مقابر افراد نیز در این دوره تغییراتی مشاهده می‌شود. این نوع مقابر اصولاً عبارت‌اند از مدفن‌ها یا حفره‌هایی که در صخره‌ها گاهی به صورت افقی و گاهی به طور عمودی درآورده‌اند و اندازه‌های آنها به ابعادی است که بتوان نعش یا تابوتی را در آن جای داد. آرامگاه‌های سلطنتی عبارت‌اند از دهلیزی صاف و ساده که در آن تعدادی شکاف‌های ژرف در سنگ کوه ایجاد کرده‌اند. در هر یک از این شکاف‌ها دو یا سه جای بزرگ تدفین برای گذاشتن نعش یا تابوت حجاری شده است. در میان یا در کنار اینها فضای خالی وجود ندارد. هر یک از اینها تخته سنگ بزرگی به عنوان سرپوش داشته است. شاید بر تن مرده جامه‌های گرانبها می‌کرده‌اند. شاید جنگ‌افزار و مهرها و زیورآلات آنها را کنارشان می‌گذاشته‌اند. اما هیچ چیز به جز آنچه به بدن آنها مربوط می‌شد، همراه نداشتند. نیمه مومیایی شده با موم در تابوتی که در مدفن جا می‌گرفت و در زیر سرپوشی سنگی گذاشته می‌شد. مدفون بودند، نه در اتاق‌های آراسته با اسباب و اثاثیه‌ی گرانبها و بر روی تختی از طلا.

هر چند ظاهر و نمای آرامگاه‌ها عوض نشده بود، وضع داخل مقبره تغییرات کلی یافته بود. تغییرات محسوس در مراسم تدفین عبارت از این نبود که رسم به خاک سپردن تبدیل شود به آیین در معرض هوا گذاشتن جنازه، بلکه اتاق مملو از اسباب و اثاثیه‌ی مجلل و گرانبها تبدیل شده بود به تابوت سنگی حجاری شده‌ی صاف و ساده. این تحول در فاصله‌ی روزگار کوروش و زمان داریوش پیدا شد. هرگونه تغییر و تحول «افراطی ثابت و تغییرناپذیر» در بنیاد مذهبی بایستی از انگیزه‌یی ژرف نشأت گرفته باشد. تبدیل رسم سوزاندن مردگان به رسم تدفین و تغییر رسم تدفین به رسم در معرض هوا گذاشتن اموات را با تغییر و تحولات تاریخی باید توجیه کرد. اما تغییر و تبدیلی که از عصر کوروش تا عهد داریوش رخ می‌دهد فقط می‌تواند نتیجه‌ی تغییراتی در اعتقادات و باورهای مذهبی بوده باشد. ناچاریم این دو نوع مراسم تدفین را با دو مرحله از کیش ایرانیان مربوط سازیم. آرامگاه‌های کهن، که گویی شخص مدفون در آنها هنوز حیات دنیایی خود را در شرایط ثروتمندی و توانگری ادامه می‌دهد، به مرحله‌ی پرستش خدایان متعدد مربوط می‌شود. آرامگاه‌های بعدی، که در واقع عبارت‌اند از تابوت‌های سنگی صاف و ساده، به مرحله‌ی یکتاپرستی ایرانیان ارتباط می‌یابد و این تغییر و تحول در روزگار داریوش صورت گرفت. پس این مقابر و آرامگاه‌ها دلیل باستان‌شناختی مسلمی است مبنی بر اینکه کیش و آیین نوین زردشتی را نخستین بار داریوش رواج داد. گذاشتن جنازه در معرض هوا هیچ‌گاه رسم اولیه‌ی زردشتیان نبود. این رسم ابتدا در میان مغ‌ها رایج بود و با شروع تاریخ میلادی، رسم در معرض هوا گذاشتن جنازه جایگزین رسم تدفین اولیه شد.<sup>(۴۹)</sup> مغ‌ها که از زمان سلطنت اردشیر دوم، در ۴۰۰ ق.م، به مبارزه و مخالفت علنی با تعلیمات زردشت پرداخته بودند، سرانجام پس از این تاریخ پذیرفتند که کیش زردشت اسماً مذهب رسمی ایرانیان شود، به شرط آنکه جوهر و عصاره‌ی آیین مغان همچنان محفوظ بماند.

## فصل سوم

### عصر هخامنشیان

معماری ایران باستان، با توجه به مصالح ساختمانی کهن، خصوصیات زیر را دارد:

۱. حجاری کوه و صخره؛ ۲. ساختمان سازی با مکعب های عظیم سنگی؛ ۳. سقف های چوبی متکی بر ستون های چوبی؛ ۴. کاربرد فراوان فلز؛ ۵. دیوارهای خشتی.

حجاری صخره و کوه به دست معدنچیان و غارنشینان تحول می یابد. بنابراین، به گونه یی بارز در آناتولی ریشه دارد. ساختمان سازی با سنگ جلوه ی دیگری از همان پیشه است. فراوانی فلز نیز معدنچیان و فلزکاران را تداعی می کند. کاربرد چوب مستلزم وجود جنگل در مناطق کوهستانی است. تمام این جوانب جلوه های خصلتی واحد می باشد. خصلتی که نقطه مقابل طبیعت معماری بابلی و آشوری است.

هنر معماری صاحب این خصوصیات در سه مرحله نشو یافته است. نخست، دوره ی مهاجرت بین سال های ۹۰۰ و ۶۸۰ ق م که نمایانگر این دوره مجسمه های آشوری و معدودی اشیای اصیل همین زمان است. این اشیاء از «وان» و «اورارتو» به دست آمد. دوم، دوره ی شاهنشاهی مادها که در ۶۷۸ ق م بنیادگذاری شد. آنچه از این دوره می دانیم عبارت از وصفی است درباره ی اکباتانه، تعدادی اشیای کوچک که تصادفاً و عمدتاً از اطراف همدان به دست می آیند و چند آرامگاه عظیم که در صخره های کوهستان ایجاد شده اند. سوم، دوره ی هخامنشیان که در دو مرحله تکوین یافته است. پاسارگاد را کوروش در فاصله ی ۵۵۹ تا ۵۵۰ ق م بنا کرد و تخت جمشید را داریوش اول در ۵۲۰ ق م بنیادگذاری که اتمام آن تا ۴۶۰ ق م، یعنی اوایل سلطنت اردشیر اول به طول انجامید. از دیدگاه موضع نگاری، این تاریخگذاری به طور موازی و همپای با تمدن مسیر آسیای صغیر، اورارتو و ماد، فارس را طی می کند.

هنر اصلی و مطمئن نظر دوره ی هخامنشی معماری است. مجسمه سازی در خدمت معماری و عملاً

بخشی از آن است، در مقیاسی به مراتب بیش از آنچه در کتیبه‌ها و افریزها یا مجسمه‌های سنتوری معابد یونانی شاهد آن هستیم.

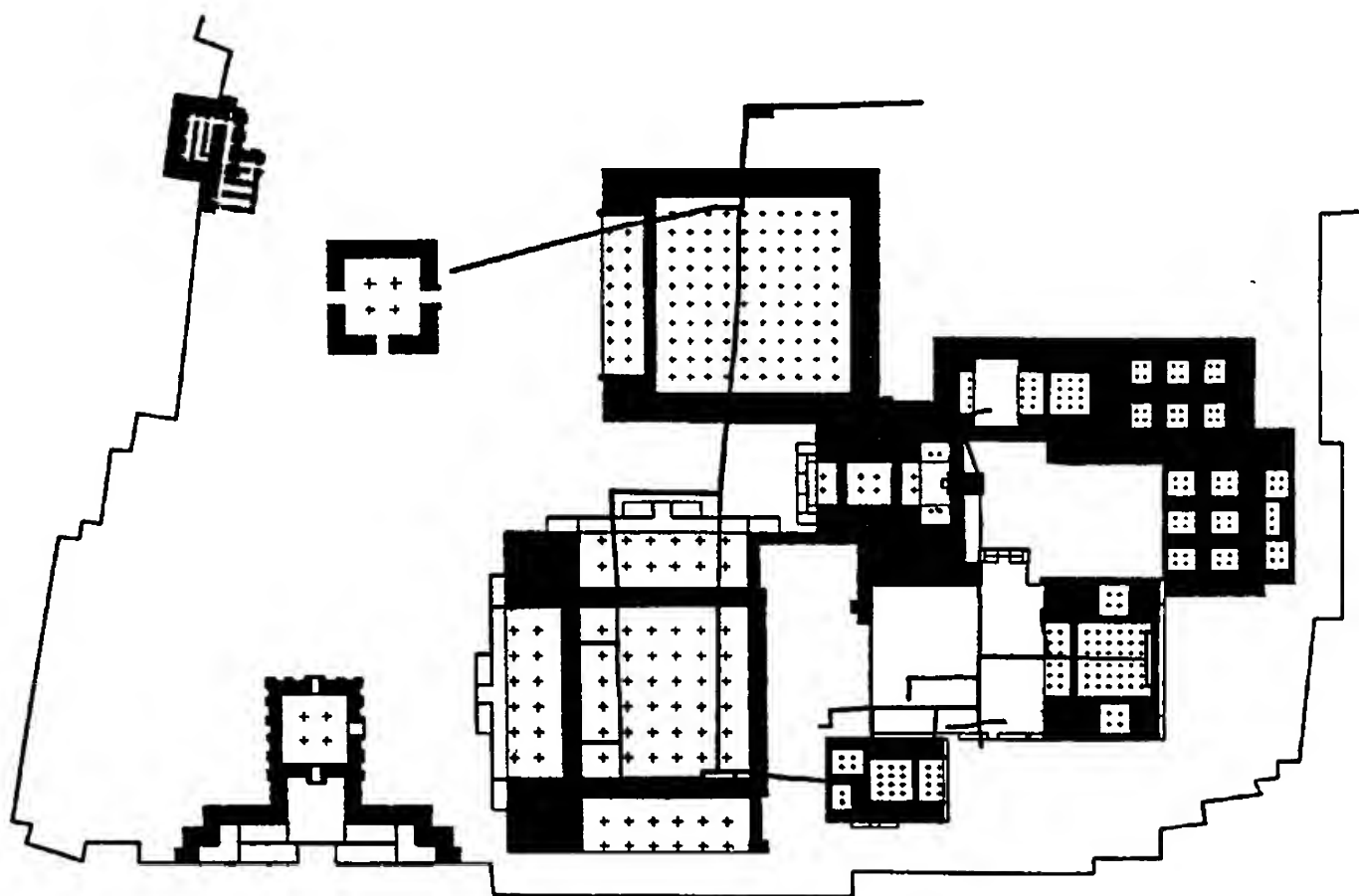
مهم‌ترین و معظم‌ترین معماری تاریخی هخامنشیان تخت جمشید است. شاهان هخامنشی در بابل و شوش و اکباتانه و تخت جمشید و پاسارگاد و گبای (یعنی جی - اصفهان) و تاوک (توج نزدیک فهلپان) اقامتگاه داشتند. چند مجسمه هم در اطراف یزد پیدا شده است. آنچه در پاسارگاد هست به کوروش تعلق دارد. درباره‌ی فعالیت‌های ساختمانی داریوش در بابل و شوش و اکباتانه نیز سند و مدرک داریم. این اسناد لوحه‌های یادبودی است که زیر سنگ اول بنای اکباتانه و تخت جمشید نهاده‌اند. این لوحه‌ها چنان همانند و یکسان‌اند که گویی به چاپ رسیده و تکثیر شده‌اند. بنابراین، فعالیت‌های ساختمانی باید در نوعی «دفتر ساختمان‌های عمومی» متمرکز بوده باشد. دفتری که چون خشیارشا در ۵۰۴ ق م، به سن بلوغ می‌رسد به سرپرستی آن مأمور می‌شود. او در سنگنبشته‌ی می‌گوید: «آنچه را پدرم بنا گذاشت و ساخت، من سرپرستی کردم.»

بنای تخت جمشید اندکی پس از به قدرت رسیدن داریوش، در ۵۲۰ ق م، آغاز شد. تا زمانی که او زنده بود تخت جمشید چیزی به جز یک کارگاه ساختمانی بزرگ نبود. در طول سلطنت خشیارشا، فعالیت ساختمانی در گوشه و کنار تخت جمشید ادامه داشت و هیچ‌گاه تمام نشد. پس از آنکه اردشیر اول ساختمان تالار صدستون را به پایان رساند، تخت جمشید کم یا بیش برای استفاده آماده شد. اما آثار سکونت و استفاده در آنجا اندک است. کنزیاس که بیست سال به عنوان پزشک سلطنتی در دربار اردشیر دوم به سر برد، ظاهراً هیچ‌گاه به آنجا قدم نگذاشته بود. اردشیر دوم نخستین شاهی بود که در محوطه‌ی تخت جمشید به خاک سپرده شد و پس از آن، شاید دیگر محل اقامت زندگان نبود. تا زمانی که به دست اسکندر فتح شد یونانیان از وجود آن بی‌خبر بودند. روی هم رفته، تخت جمشید ظاهراً جایی بود که با انگیزه‌هایی تاریخی و عاطفی در زادگاه خاندان سلطنتی پی افکنده و بنا شده بود و تنها برای اجرای مراسم خاص، گاهی، از آنجا استفاده می‌شد.

کاخ‌ها بر روی سکوی بلندی (شکل ۳۲۷ و لوحه‌ی ۵۱) قرار دارند. پایه‌ی سکورگه‌یی از سنگ آهکی خاکستری تیره‌رنگی است که در برابر کوهی شیب‌دار سر از زمین بیرون آورده است. ظاهراً انتخاب این محل به سبب وجود همین چینه‌ی طبیعی بوده است. معماران همین چینه‌ی سنگی را به شکل ایوان‌های تخت درآوردند و فاصله‌ی میان ایوان‌ها و کوه را با سنگ و سقط حاصله انباشتند. این سطوح مختلف احداث رشته پلکان‌های فراوانی را لازم آورد. معماران نهایت هنرمندی را در ساختن این پلکان‌ها به کار بردند، با این نیت که تا سر حد امکان بر ابهت شکوه و جلال مجموعه ساختمان‌ها بیفزایند.

افزون بر ایوان‌سازی‌ها، شبکه‌یی از آبگذرها و دروها در سنگ زیر پی سکو تراشیده شد. دهانه‌ها و

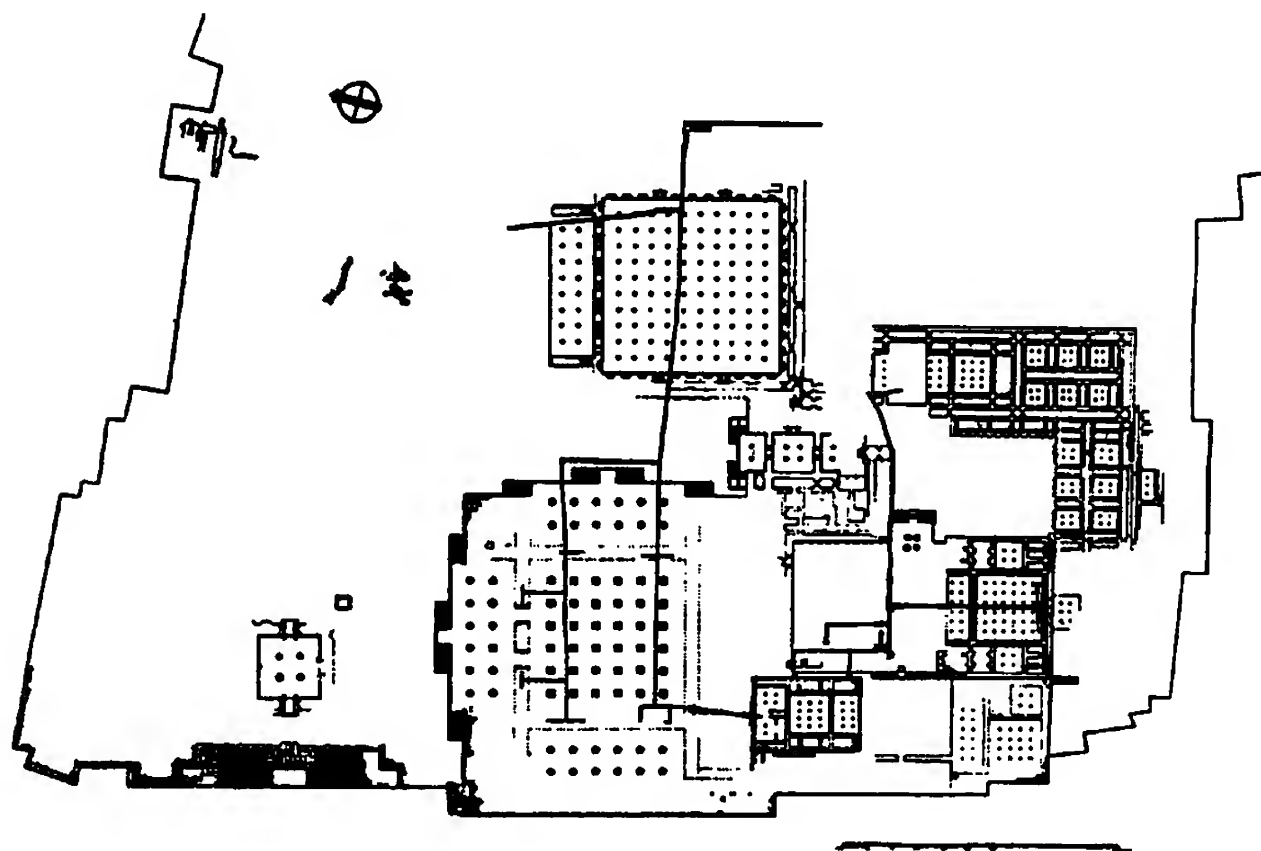
مخرج‌های این آبگذرها و دروها چنان با جرزه‌های ساختمان‌هایی که بعدها احداث شدند مطابق و سازگار است که باید پذیرفت معماران و مهندسان مجموعه، پیش از آغاز کار ساختمانی، نقشه‌ی کف دقیق و کاملی با مقیاس حساب شده تهیه کرده بودند. نقشه‌یی که با دقت تمام نیز پیاده شده است. بنابراین، اهمیتی ندارد که این بخش یا آن بخش به هنگام سلطنت داریوش به اتمام رسیده باشد یا خشایارشا و یا اردشیر اول. مسئله‌ی حایز اهمیت این است که نقشه‌ی دقیق تمام بناها، به عنوان مجموعه ساختمانی واحد، از قبل فراهم شده بوده است.



شکل ۳۲۷

یکی از دلایل بنای کاخ‌ها بر روی سکویی بلند، ملاحظات نظامی و امنیتی بود (شکل ۳۲۸). اما این ملاحظات امنیتی را از راه‌های دیگر نیز می‌توانستند جوابگو باشند. دلیل دیگر، سلیقه و شیوه‌ی موردپسند روز بود. کاخ‌های بابلی و آشوری را بر روی سکوهایی حتی بلندتر از صفه‌ی تخت جمشید بنا کرده بودند. در این کار، مراد فقط ملاحظات امنیتی و دفاعی نبود. آنان در ضمن می‌خواستند که کاخ‌های سلطنتی از آسیب گرد و غبار و گرمای شهرهای بناشده در میان دشت‌ها مصون بماند. در ایران، این‌گونه استدلال موجبی نداشت؛ اما معماران به پیروی از آنچه پسند روز و نوعی آداب‌دانی بود، حتی از ایجاد باغ‌های مورد علاقه‌ی مفرط ایرانیان نیز چشم پوشیدند. در این تصمیم‌گیری‌ها تمایل به داشتن چشم‌انداز بسیار عالی

نقشی نداشت. حصارهایی که تا حدود ۱۸۳۰ متر ارتفاع داشت تمام صفه‌ی تخت جمشید را احاطه می‌کرد. فقط در ضلع جنوبی، که بالاترین میزان استفاده از چشم‌اندازهای مجاور و پایین‌تر را ممکن می‌ساخت، از این موقعیت بهره‌گرفتند.



شکل ۳۲۸

در پای صفه‌ی محصور فضای بازی و دو دیوار دیگر بود. معدودی آثار به جا مانده، توصیف‌های شاهدان عینی روزگار اسکندر را تأیید می‌کند. دیودوروس سیسیلی شرح «کلی ترخوس» در وصف تخت جمشید را نقل کرده است. محوطه‌ی میان این دیوارها را شاید «شهر» می‌خوانده‌اند، هر چند در آنجا بنای خصوصی وجود نداشت و فقط ساختمان‌های درباری در این محوطه بر پا بود.

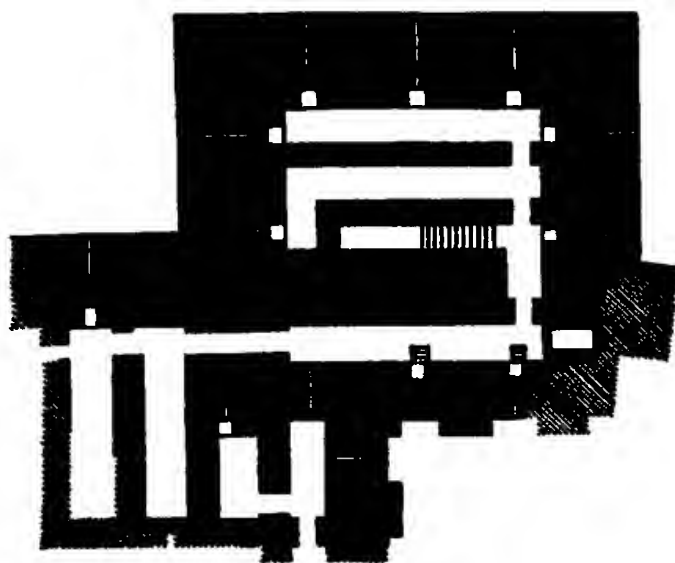
مجموعه‌ی ساختمانی بناشده بر روی صفه‌ی تخت جمشید را تک خانه‌های ایرانی با معماری قدیم تشکیل می‌داد که شرح آن را پیش از این آوردیم. این‌گونه خانه معمولاً تالارهای ستون‌داری بود که رواقی باز در جلو و چند اتاق جانبی داشت که ابعادی متناسب با کاربریشان داشتند. این واحدهای بومی و تک، با راهروها و دهلیزهایی به یکدیگر مربوط می‌شدند و انبوهی از حیاط‌های تو در تو را به وجود می‌آوردند که به علت داشتن محورهای مختلف و واقع بودن بر سطوح گوناگون، چون کلافی سردرگم می‌نمودند. اما تمام آنها در جهتی واحد بنا شده‌اند و محورهای عمودی آنها کوچک‌ترین انحرافی را ندارد. شمای کلی مجموعه‌ی ساختمان‌ها شباهت بسیار به کاخ‌های آشوری - بابلی دارد (لوحه‌ی ۴۸). با این تفاوت که در



کاخ‌های آشوری - بابلی عامل تکرار شونده حیاطی است که در اطراف آن اتاق‌هایی کم عمق ساخته شده و مجموعه‌ی کاخ عبارت است از چند واحد از این دست. به عبارت دیگر، در هر چهار طرف حیاط، نقشه‌ی ساختمانی واحدی پیاده شده است. اما در تخت جمشید، حیاط از ساختمان‌های گوناگونی به وجود می‌آید که در اطراف آن بنا شده و بر حیاط مسلط‌اند و ارتفاع سطوح اطراف حیاط با یکدیگر بی‌ارتباط‌اند. عناصر بومی را بر طبق نقشه‌ی خارجی و بیگانه با یکدیگر ترکیب‌بندی کرده‌اند و برای احتراز از زشتی‌های این‌گونه پیوند زدن چاره‌ی نیندیشیده‌اند. معماری تخت جمشید آغاز سبک نوینی در معماری نیست، بلکه نقطه پایانی است بر جریان تحولی فرتوت که به پایان عمرش چند صباحی بیش نمانده بود.

پاسارگاد و، بنا بر وصفی که پولوبیوس می‌کند، اکباتانه مقوله‌ی جداگانه‌اند. در اکباتانه نیز تک‌تک واحدهای ساختمانی جهت مشترکی داشتند، اما در محوطه‌ی وسیع پراکنده بودند و هر یک با دیگری صدها یارد فاصله داشت. باغی بزرگ و رسمی تمام آنها را با یکدیگر مرتبط می‌ساخت. این نقشه‌ی اصیل ایرانی است و در آن از کاخ، آن هم کاخ دژ مانند، اثری نیست. ارگ مستحکمی که بر فراز تپه‌ی مجاور بنا شده بود از بناهای سلطنتی پاسداری و محافظت می‌کرد. ایرانیان نیمه عشایر می‌بایست نخست به زندگی یکجانشینی خوگیرند تا بعد به زندگی شهری و به سر بردن در مکان‌های پر جمعیت راضی شوند. بعدها به هنگام فتوحات اعراب، دوباره شاهد همین فرایند هستیم. خلفای عرب که بیابان‌گرد و صحرانشین زاییده شده بودند، کاخ‌های حیرت‌انگیز در سامرا بنا کردند. کاخ‌هایی که جریب‌های مربع بی‌شماری را در بر می‌گرفت. یکی از این کاخ‌ها که هشت ضلعی بود و در حدود دو کیلومتر پهنا داشت، به آن سبب که در نظر خلیفه «المعتصم» تنگ و باریک می‌نمود، نیمه‌کاره رها شد. تخت جمشید به عنوان دژی استوار، تنها یک دروازه داشت. حتی برای ملازمان و خدمتکاران نیز ورودیه‌ی جنبی احداث نکرده بودند. دو رشته پلکان متقارن به دروازه‌ی دژ (لوحه‌های ۵۰ و ۵۱)، که تقریباً ۱۲۲۰ متر ارتفاع داشت، می‌رسید. این پلکان شاید زیباترین و باشکوه‌ترین پلکانی باشد که تا به حال بنا شده است. زاویه‌ی پلکان‌ها چنان کم و ارتفاع آنها چنان متناسب با پهنا است که شخص از صدها پله بالا می‌رود و اصلاً احساس نمی‌کند که سر بالایی پر شیبی را طی کرده است. با اسب به آسانی می‌توان از آن بالا رفت. از کنگره‌ی جان‌پناه بیرونی فقط چند تخته سنگ به جا مانده است. واشدگاه یا پاگرد بالایی عبارت است از فضای باز جلوی دروازه که با دیوار احاطه شده است. در دیگر نقاط، دیوارها از نزدیک خط کناره‌ساز مضرس صفا را دنبال می‌کند. ورودیه‌ی این اتاق از طریق درهای بیرونی و درونی، و با اندازه‌های سترگ است که در آنها دریچه‌های چوبی کوچک کار گذاشته بودند. درها نزدیک به ۹۱۵ متر ارتفاع داشتند و با ورقه‌های مفرغی پوشیده شده بودند.<sup>(۱)</sup> آستانه‌ی این درها خود به اندازه‌های اضلاع اتاقی بزرگ است. در طرف شمال، آتشدان کوچکی پشت به دیوار نصب بود. در اطراف، نیمکت‌هایی از مرمر سیاه برای استفاده‌ی پاسداران خسته از پاسداری فراهم شده بود.

در حوالی دروازه‌ی اصلی و لبه‌های غربی صفه، باد و برف و باران بیست و پنج سده‌ی گذشته دیوارها را از بیخ و بن ویران ساخته است. گل و لای حاصل از خرابی دیوارها پای صفه را انباشته است. اما در سمت شمال (لوحه‌ی ۵۲) و بر فراز کوه، که تا ارتفاع ۹۱٫۵ متری می‌رسد، هنوز از دیوارها ارتفاعی در حدود ۱۳٫۷۳ متر برقرار است. ۱۸۳۰ متر ارتفاع حصار که «کلی ترخوس» نقل می‌کند به هیچ وجه اغراق نیست. حصار دو جداره و صاحب انواع جان‌پناه و روزنه بود. تصویری مجسم از وصفی که سارگن از بعضی شهرهای ماد می‌کند. هر جا حصار با کوه برخورد می‌کرد دواشکوبه می‌شد و تنها اشکوب بالایی ارتفاع سنگی را دنبال می‌کرد. در گوشه‌ی شمالی (شکل ۳۲۹) دفتر پاسداران در اشکوب بالا بود. اسناد بایگانی را کد را در اتاق کوچک اشکوب زیرین نهاده و دیوار گرفته بودند. فقط بخش کوچکی از این بایگانی را کد به جا مانده است، اما همین بخش کوچک از سی هزار لوحه‌ی گلی تشکیل می‌شود. تمام این لوحه‌ها، به استثنای پانصد لوحه به خط و زبان آرامی و یکی به زبان فریگیایی، با خط میخی ایلامی است. احتمال می‌توان داد که پاسداران تخت جمشید از تیپ شوش، سپاه جاویدان تشکیل می‌شد.

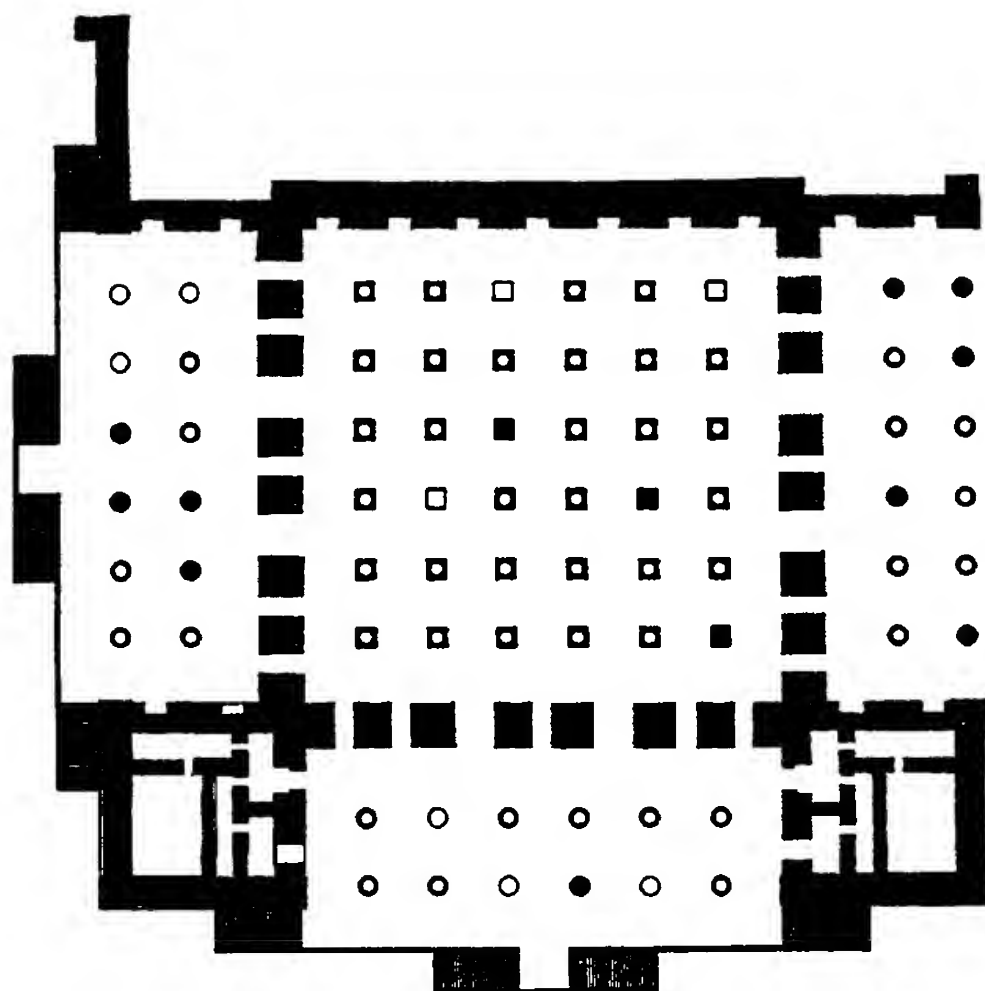


شکل ۳۲۹

حصار اصلی تخت جمشید، بی آنکه برج و بارو یا دیوار پشت‌بند منظمی داشته باشد، پیش‌آمدگی‌ها و پس‌رفتگی‌های صفه را دنبال می‌کرد. گه‌گاه اینجا و آنجا باستیون بزرگی بنا شده بود. این‌گونه ساختن برج و بارو و استحکامات در بابل و آشور معمول نبود، اما مصریان با آن آشنا بودند و احتمال می‌رود حصار شوش نیز با همین شیوه ساخته شده باشد. زیرا در فرمان مربوط به حصار شوش آمده است «معماران اصلی این استحکامات مصری بودند». پس می‌توان احتمال داد که نقشه آن را نیز از مصر آورده بودند.

در داخل حصار محوطه‌ی واقع در دسترس همگان و آنجایی که به زندگی شخصی شاه اختصاص داشت به کلی از یکدیگر سوا و مجزا بودند. یعنی جدایی و فاصله میان اندرونی و بیرونی یا سرا و حرم. این جدایی

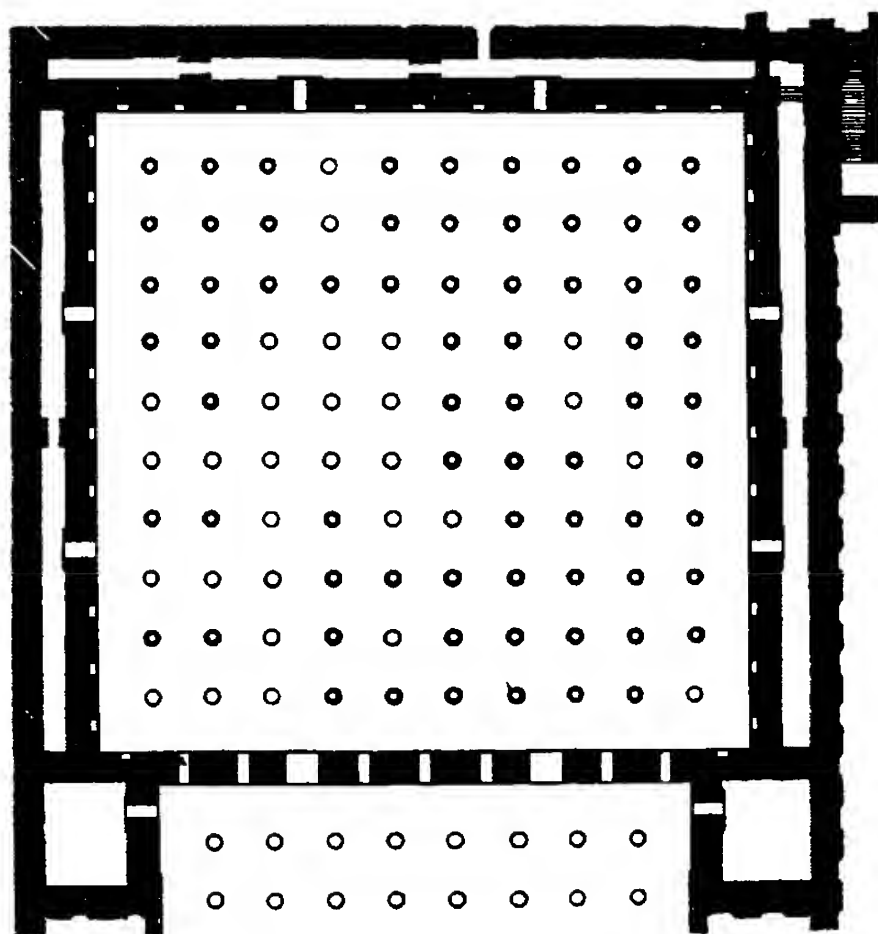
با نحوه‌ی قرار دادن دو تالار وسیع بار عام که دیوارهای قد برافراشته آنان از کوه تالبه‌ی مقابل صفا ادامه داشت فراهم شده بود. در میان این دو بخش تنها سه راه ارتباط ممکن بود.



شکل ۳۳۰

نخستین بنا، از نظر مقام و ابعاد و تاریخ بنیانگذاری، آپادانای بزرگ (لوچه‌های ۴۷، ۵۳ و شکل ۳۳۰) است که در زمان داریوش بنای آن آغاز و در عهد خشایارشا پایان یافت. تاریخ شروع بنا در لوچه‌های زرین و سیمین که زیر سنگ زاویه‌ی بنا به ودیعت گذاشته شده بود و در دو گوشه‌ی تالار مرکزی کشف شد و همچنین در کتیبه‌ی از آجر لعاب‌دار که در بالای دیوارها نصب شده، آمده است. اصطلاح مقبول آپادانا در کتیبه‌های تخت جمشید به کار برده نشده، اما بر بنایی همتا و یکسان در شوش اطلاق می‌شده است.<sup>(۲)</sup> آپادانا تالاری است مربع‌شکل و شش ردیف شش تایی ستون دارد. دیوارهای آن از خشت خام بوده و ۴۵۸ متر ضخامت و ۷۶۲۵ متر درازی و بیش از ۱۸۳۰ متر ارتفاع تا سقف داشته است. این تالار وسیع گنجایش ده‌هزار نفر را دارد. از سه طرف به رواق‌هایی با دو ردیف ستون شش تایی باز می‌شود که ارتفاعی به همان اندازه‌ی تالار دارد. در گوشه‌های چنین نقشه‌ی اتاق‌های برج‌مانندی، شامل پلکان و مکانی برای سکونت

پاسداران، به وجود آمده بود. بنای آپادانا برای خود بر فراز صفه‌یی قرار داشت که از صخره طبیعی تراشیده شده بود و با رشته پلکان‌هایی به بخش‌های شمالی و شرقی هدایت می‌شد. هر دو این رشته پلکان‌ها با تصویر بزرگ صف باجگذاران - در سه ردیف نقش‌های افقی که در حدود ۷۶۳۵ متر طول دارد - زینت داده شده است. صف باجگذاران در هر یک از پلکان‌ها، به آن گونه‌یی که از راست و از چپ دیده می‌شد، تصویر شده است. از انحرافات جزئی که به سبب دوگانگی زاویه‌ی دید پیدا می‌شود که بگذریم، هر دو سوی تصویر یکسان می‌نماید (لوحه‌ی ۵۷).



شکل ۳۳۱

در مشرق تالار آپادانا، تالار صدستون واقع است (شکل ۳۳۱). سنگ سرزاویه‌ی این بنا را خشیارشا کار گذاشت و اردشیر اول ساختمان آن را به پایان رساند. اسم فارسی میانه صدستون، مدت‌های مدید بر تمام ویرانه‌های تخت جمشید اطلاق می‌شد که عددی نارسا است. مجموع ستون‌هایی که روزی روی صفه‌ی تخت جمشید قد برافراشته بود از پانصد عدد هم تجاوز می‌کند.

محوطه‌ی مربع‌شکل داخل این تالار اندکی وسیع‌تر از تالار آپادانا است و ده ردیف ستون و در هر ردیف ده ستون دارد. در سمت شمال، ایوانی است با دو ردیف ستون که در هر ردیف هشت ستون دارد. در دو

سوی این ایوان دو، مانند دروازه‌ی اصلی، مجسمه‌ی عظیم گاونر (لوحه‌ی ۶۰) قرار دارد. دیگر جهات تالار صدستون را دهلیزی باریک برای استفاده‌ی مستخدمان فراگرفته است. اتاق داخلی دو در و هفت پنجره در سمت شمال، و دو در و نه طاقچه در دیگر جهات دارد. در بنای این تالار نیز همان شیوه‌ی آپادانا به کار رفته، اما با چنان افراطی که کار را به بیهودگی کشانیده است. در تالاری که بیش از هفتاد و شش متر طول و عرض دارد، ارتفاع سقف فقط نه متر، یعنی نصف تالار آپادانا است. در سرتاسر این تالار فقط پنج پنجره‌ی کوتاه که در دیوارهایی ضخیم تعبیه شده‌اند، به کفش‌کنی رو به شمال باز می‌شوند که خود در حدود یازده متر پهنا دارد. چنین تالاری طبیعی است که کاملاً تاریک و بی‌نور باشد. احتمال گرفتن نور از سقف هم نمی‌رود. کاخ‌های کوچکی که بر همین نقشه پیاده شده‌اند و به همین گونه تعداد معدودی پنجره دارند، به یقین نورگیر سقفی هم نداشته‌اند. به اتاق‌های حرmsرا نیز که با دهلیزهای بسته محصور بودند و پنجره هم نداشتند نیز هیچ‌گونه نوری نمی‌رسیده است. ستون‌های تالار صدستون به یکدیگر نزدیک‌تر از آن هستند که در آن واحد بتوان بیش از یک ردیف را دید.

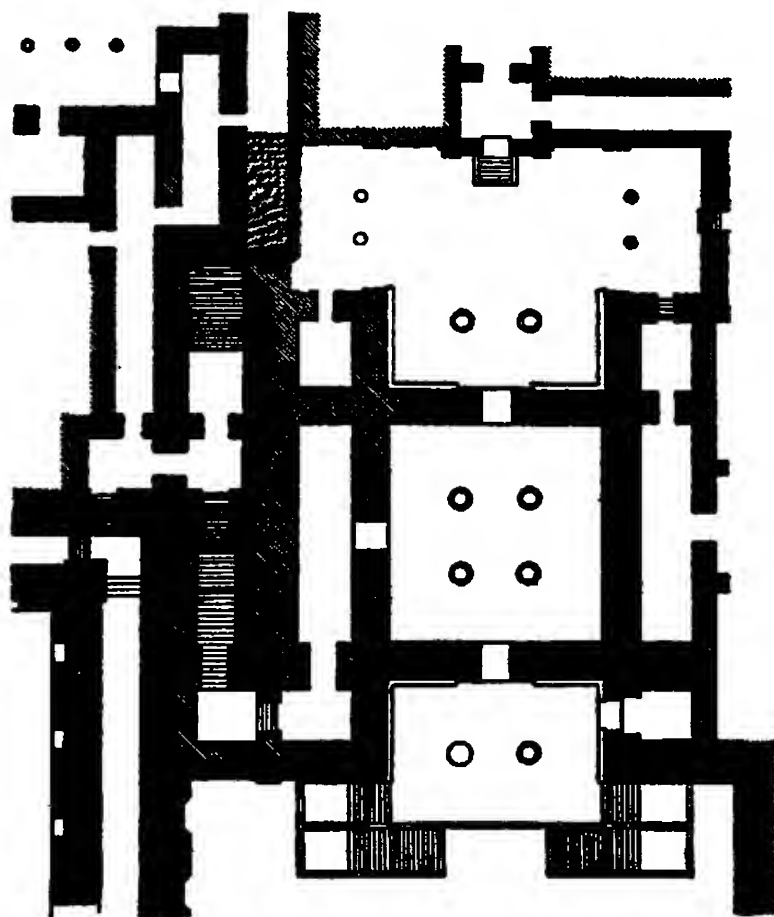
امروزه، داخل تالار تصویر وحشتناکی از خرابی ناشی از آتش‌سوزی است. ژرفای خاکستری که کف تالار را پوشانده در حدود سی و گاهی شصت سانتیمتر می‌شود. ستون‌های سنگی سیاه شده از شدت حرارت آتش‌سوزی به انبوه بی‌شمار سنگ‌ریزه تبدیل شده و اغلب به صورت آهک سوخته در آمده‌اند. از آنجایی که ستون‌های بنا از سنگ و دیوارهای آن از خشت و سنگ و روی بام آن با مقدار زیادی پاگل و خاک پوشیده شده بود، تالار را در صورتی می‌شد دچار آتش‌سوزی کرد که انباشته از اسباب و اثاثیه‌ی قابل احتراق باشد. اسکندر حرقی، که به نابودی تخت جمشید انجامید، از این اتاق شروع کرد. نمی‌دانم که آیا اسکندر از نهایت کج‌سلیقگی، تالار نازیبای صدستون را به جای تالار آپادانا برای مجلس عیش و عشرت خود برگزیده بود یا از روی خوش‌سلیقگی، زشت‌ترین بناها را برای ایجاد آتش‌سوزی انتخاب کرده بود.

در میان این تالار بارعام، فضای بازی است رو به شمال، که آپادانا در مغرب و تالار صدستون در مشرق آن واقع می‌شود. در ضلع باریک جنوبی، دو رشته پلکان متقارن به سطح مرتفعی می‌رسد که کاخ‌هایی بر روی آن بنا شده است (لوحه‌ی ۵۲). این پلکان‌ها که زیر انبوه خاک دیوارهای آپادانا مدفون بودند نسبتاً سالم مانده و مجسمه‌ها و جان‌پناه‌ها و کنگره‌های آن به بهترین وجه حفظ شده‌اند. مجسمه‌های این دو رشته پلکان را بعدها مطالعه خواهیم کرد.

دروازه‌ی داخلی بر روی پاگرد بالایی واقع شده است. آن را «دروازه‌ی سه دره»<sup>۱</sup> نام نهاده‌ام، زیرا افزون بر درب ورودی و خروجی، در سومی هم دارد (شکل ۳۳۲) که از آنجا با پله‌های رو به پایین به سطح زیرین حرmsرا می‌توان رسید. میان دهلیز بیرونی اطراف تالار صدستون و حرmsرا راهی هست و احتمال می‌رود

1. tripylon

که در آپادانا و تچره نیز چنین دری وجود داشته که شاه از آن آمد و شد می کرده است. اما از اینها که بگذریم، تمام آمد و رفت‌های میان بیرونی و اندرونی از طریق دروازه‌ی سه دره انجام می گرفت.

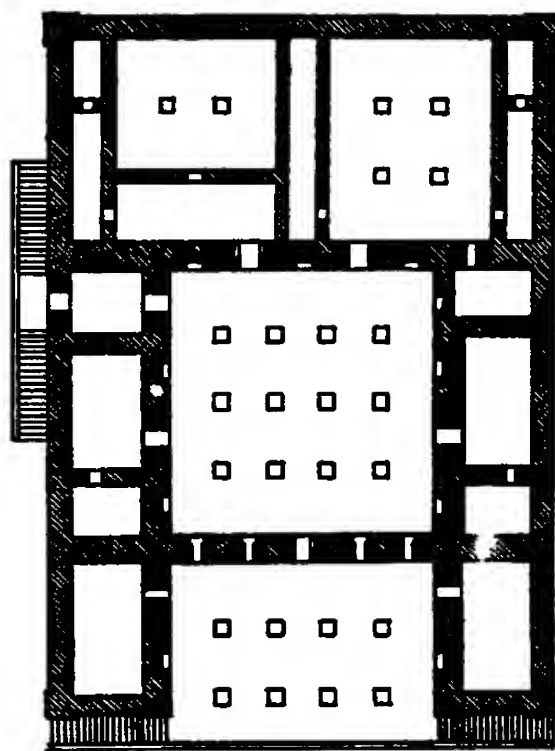


شکل ۳۳۲

شخص از دروازه‌ی سه دره و دو حیاط کوچک دیگر می گذرد و از دو پلکان بالا می رود تا به حیاط بالاترین سطوح برسد. این حیاط را دیوارهای پرستشگاه که در شمال واقع است و کاخ هدیش خشیارشا که در جنوب است احاطه می کند.

از پرستشگاه فقط تل خاک ناچیزی باقی مانده است. نمای ایوان‌ها در اینجا فرو ریخته است و آنچه ایوان را با آن انباشته بودند در محوطه پراکنده شده بود. ظاهراً به امر داریوش سوم سنگ و سق‌های فرو ریخته را به بیرون حمل کرده اند، اما آن قدر اثر به جا مانده است که می توان تشخیص داد ساختمان پرستشگاه از دو یا سه ایوان بر روی هم ساخته شده تشکیل می شده است. بنابراین، از نمونه‌ی پرستشگاه پاسارگاد بوده است و در اصل بر بام کاخ‌های مجاور مشرف بوده است. آتشکده‌های از نوع کاملاً متفاوتی هم در بخش جنوبی شهر (دوره‌ی داریوش و خشیارشا) و در بخش شمالی (دوره‌ی بلافاصله پس از اسکندر) کاوش شده است که محوطه‌های وسیعی پوشیده از بناها و حیاط‌ها را دربر می گیرند. نقشه‌ی خود آتشکده همان نقشه‌ی کاخ‌ها است. آتشدان بر محور اصلی تالارهای بزرگ و مربع شکل پر از ستون قرار داشت.

کسی که رو به مغرب برود، یکبار دیگر از مرتفع‌ترین حیاط‌ها به سطح پایین‌تر رسیده و حیاطی روباز وارد می‌شود که کاخ تچره‌ی داریوش در شمال آن قرار داد و بنایی نیمه تمام در جنوب آن. در این عمارت که نه شیوه‌ی بنایی آن تعریفی است و نه نقشه‌ی آن صاحب نظم، مجسمه‌ها و سنگ‌های کتیبه‌داری را که به بناهای اردشیر اول و سوم تعلق داشته است، از نو به کار برده‌اند. احتمالاً این مصالح در نمای پرستشگاهی که ویران شده بود به کار رفته بوده است. این ساختمان نمی‌تواند به ایام پیش از داریوش سوم تعلق داشته باشد و، همانند آرامگاه ناتمام داریوش سوم، گویای این واقعیت است که فتوحات اسکندر مانع تمام شدن آن بوده و از قرار معلوم، ویرانی تخت جمشید پیش از پیروزی اسکندر آغاز شده بوده است.



شکل ۳۳۳

کاخ تچره‌ی داریوش بر سکوی کوچک خودش بنا شده است (لوحه‌ی ۵۴، شکل ۳۳۳) و به عکس دیگر ساختمان‌ها، رو به جنوب قرار دارد. اقتضای آب و هوای منطقه این است که اتاق‌های مسکونی رو به جنوب باشد، زیرا در زمستان پرهیز از بادهای شمالی واجب است. حال آنکه، در تابستان آفتاب معمولاً چنان ارتفاعی دارد که حتی پیش بام باریکی - بدون نیاز به رواق - ساکنان خانه را از حرارت آفتاب مصون می‌دارد. به این دلایل، در گذشته می‌پنداشتم که اسم «تچره» با این تعیین جهت نامعهود ارتباطی دارد. در کتاب‌های لغت فارسی امروزی، «تزر» را خانه‌ی زمستانی<sup>(۳)</sup> معنا می‌کنند. در ضمن «تچره» بی‌هم‌متعلق به خشیارشا در مشرق هدیش یافته شده که رو به شمال است در واقع، معنای لغوی «استادیوم» یا «میدان اسب‌دوانی» و یا «اندازه» است. در بعضی از لغت‌نامه‌ها نیز تزر را «گنجینه» یا «خزانه» معنا کرده‌اند. شاید

بناهای همانند دیگری وجود می‌داشت که جایگاه مهمانان عالی قدر بود یا لوازم و جوایز مربوط به مسابقات اسب‌دوانی در آنجا نگهداری می‌شد. دو بنای از این نوع را که به دوره‌ی خلفای اسلامی تعلق داشت و مشرف بر میدان اسب‌دوانی بود، خودم در سامرا کاوش باستان‌شناسی کردم. یکی از اینها بخشی از کاخ اصلی موسوم به «جوشق‌الخاقانی»<sup>۱</sup> بود. دیگری بر روی تپه‌ی دست‌سازی بنا شده و عبارت بود از تالاری مربع شکل که سقفی گنبدی داشت و رواق‌های باز هر چهار طرف آن را فرا گرفته بود. این نمونه‌ی معمولی کیوسک<sup>۲</sup> ترکی است. واژه‌ی که از «کوشک» فارسی اشتقاق یافته و «جوشق» صورت عربی شده‌ی آن است. بنای کاخ «تچره» در حیات داریوش شروع شد. روی در اصلی آن، خشیارشا در برابر پدرش، تصویر شده است. تفاوتی میان آن دو نیست. یکی از آنها عنوان «داریوش شاه» دارد و عنوان دیگری می‌گوید «خشیارشا، پسر داریوش شاه». این خشیارشا ولیعهد و سرپرست اداره‌ی امور ساختمان‌ها است. وی در همان اوان کار توفیق یافت تا کاخ تچره را به اتمام رساند. نقشه‌ی بنا معمولی و عبارت است از اتاق‌های کوچک نامنظم به دور تالاری مربع شکل و ایوانی در جلو. اما تالار اصلی با آنکه مربعی کامل است، به جای چهار ردیف، فقط سه ردیف چهارستونی دارد. این وضع که سبب می‌شد مربع مرکز طبیعی خود را از دست بدهد، امکان نورگیر سقفی را منتفی می‌سازد و آشکارا ثابت می‌کند که تالار مربع شکل نوعی نوآوری بوده و شکل اصلی مستطیل پهن بوده است. وضع قرار گرفتن ستون‌ها متناسب با فضایی مستطیل شکل است. هر نوع نوآوری نیاز به گذشت زمان دارد تا خصوصیات موروثی خود را به دور افکند و شکل مناسب خود را پیدا کند. ابعاد معقول و متعادل کاخ تچره این امکان را به وجود آورده بود که برای نگاهداری سقف از ستون‌های چوبی استفاده شود. چون در آنجا اثری از سرستون سنگی یافت نمی‌شود، می‌توان احتمال داد که سرستون‌ها نیز چوبی بوده‌اند. یک جفت «مجسمه‌ی ابوالهول»<sup>۳</sup> عظیم که از سنگ یکپارچه تراشیده شده در دو سوی ایوان قرار دارد. سنتوری‌های دیوارها، درها، پنجره‌ها و طاقچه‌ها همه از سنگ است. اگر بتوانیم در مخیله‌ی خویش شکاف‌های باریک میان این سنگ‌ها (لوحه‌ی ۵۵) را با خشت خام پر کنیم و ستون‌های چوبی را بر پایه‌های سنگی بنهیم و بر روی آنها تیر چوبی بگذاریم و سقف را با گل بپوشانیم، آنگاه بنای کامل شده را می‌توانیم در عالم خیال تماشا کنیم.

چهارچوب درها و پنجره‌ها هریک سه حاشیه‌ی پهن دارند (لوحه‌ی ۴۵) که تقلیدی از درهای چوبی است. در پاسارگاد دو حاشیه دارند، اما کاربرد سه حاشیه را پیش از این در آرامگاه دکان داود و حتی «قلعه قپوی»<sup>۴</sup> پفلاگونه شاهد بودیم. در تخت جمشید، این‌گونه حاشیه‌ی چارچوب‌ها با ابزار ربع‌گردی آراسته شده‌اند که به تحقیق اصلی مصری دارد. شاید مستقیماً توسط هنرمندان و پیشه‌وران مصری، که مثلاً در ساختن کاخ‌های سلطنتی شوش شرکت داشتند از مصر وارد شده بود. شاید هم این رغبت ناشی از

1. Jausaq al Khāqanī

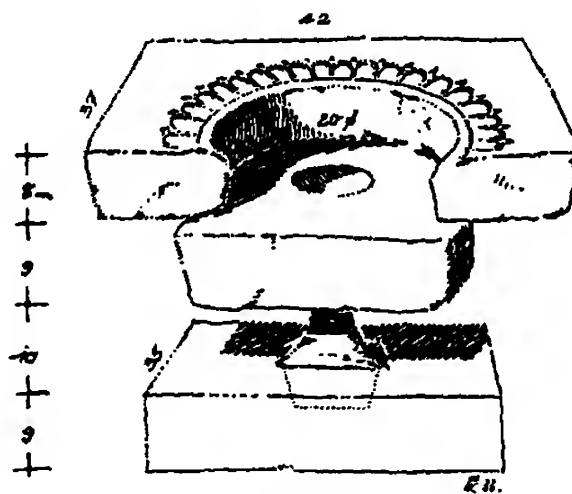
2. kiosk

3. antae

4. Kaleqapu



گرایش‌های سلیقه‌ی هنری در دنیای آن روزگار بوده است. همان‌گونه که در عالم سخن و کلام نیز کاربرد زبان و خط آرامی موردپسند عموم زبان‌شناسان آن زمان بود. کاربرد عوامل تزیینی مصری، هنر ایران باستان را به هنر مصری تبدیل نمی‌کند. همان‌گونه که اقتباس ستون فاشق‌تراش یونانی معماری ایران باستان را یونانی نمی‌سازد. در پاسارگاد کسی به طرح ربع‌گردی مصری توجه نداشت. در بالای پنجره‌ها ابزار به کار نرفته است. در بالای چهارچوب نعل درگاهی کار گذاشته‌اند که دو انتهایش رو به بالا خم شده است (لوحه‌ی ۴۱). این ویژگی را در مجسمه‌های سنگی «پسیدیه»<sup>۱</sup> هم می‌بینیم. از سوی دیگر، آرامگاه کوروش در پایه و لبه‌ی بالایی دیوارها «ابزار گچ‌بری قالبی»<sup>۲</sup> دارد که یونانی می‌نماید و هیچ‌گاه در تخت جمشید دیده نشده است. در پاسارگاد، با توجه به زمان بنا و فاصله‌ی آن، امکانی وجود ندارد که کسی یا چیزی را از یونان وارد کرده باشند. اما بعدها که انتظار می‌رود آثاری از نفوذ معماری یونانی در معماری ایران مشاهده شود، معماری ایرانی هرگونه مشخصه‌ی یونانی را کنار می‌گذارد.



شکل ۳۳۴

در دو آرامگاه سلطنتی اخیرتر که در تخت جمشید (لوحه‌ی ۴۵) احداث شده‌اند، حاشیه‌ی درها را با گلمیخ گلسرخی مزین کرده‌اند. گلمیخ‌هایی که یادآور گل‌های سوسن زینت‌بخش درهای معبد «ارختیون»<sup>۳</sup> یونان است. این گلمیخ‌ها که هزاران بار در تخت جمشید تکرار شده است و به گل‌های داودی ژاپنی نیز بی‌شباهت نیست، نماد خواص و فضیلت‌های جادویی دانسته می‌شدند. دلیل مدعا این است که آنها را بر روی سنگ‌های مرمرین حجاری کرده و در زیر پاشنه‌ی درهای سرتاسر تخت جمشید به طور دَمَرو - یعنی روی گلمیخ گلسرخی به سمت زمین یا دنیای زیرین - نصب کرده‌اند، همان‌گونه که در شکل ۳۳۴ دیده می‌شود.

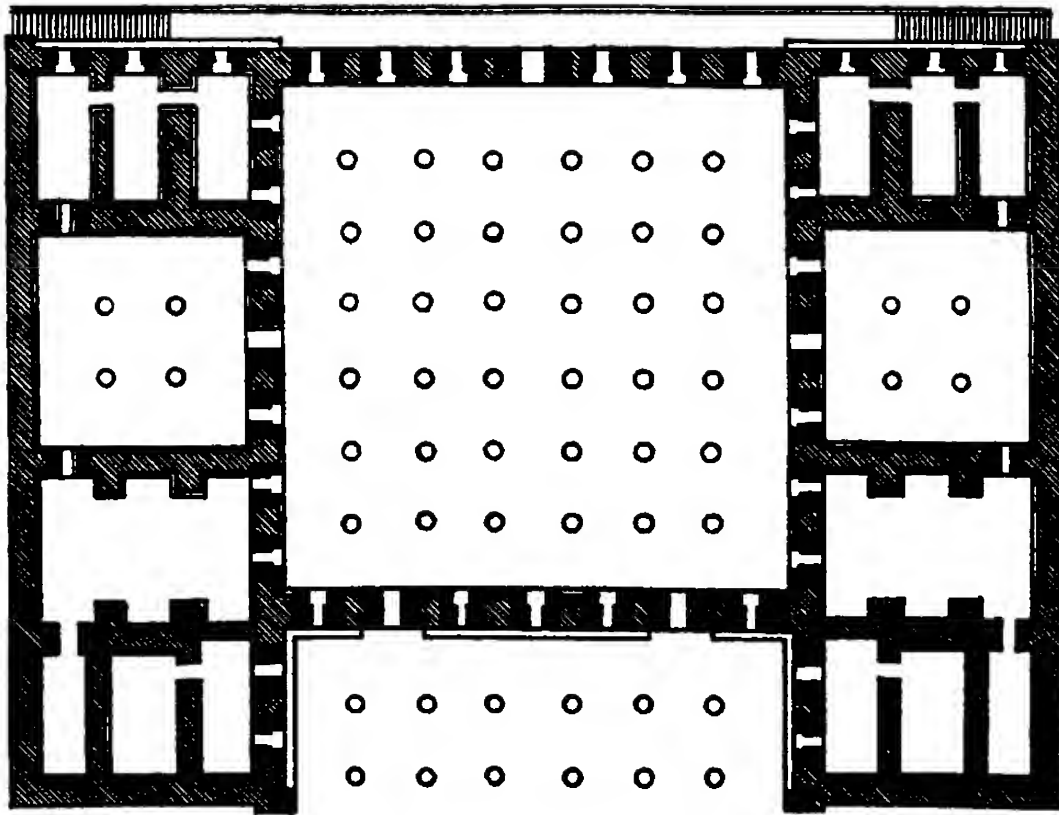
هدیش (شکل ۳۳۵)، کاخ خشیارشا، در بلندترین سطح صفه‌ی تخت جمشید بنا شده است. این کاخ بر فراز صخره‌ی طبیعی در لبه‌ی شیب تندی قرار دارد و مشرف بر حصار بیرونی و بر دیگر ایوان‌ها است.

1. Pisidia

2. kyma

3. Erechtheion

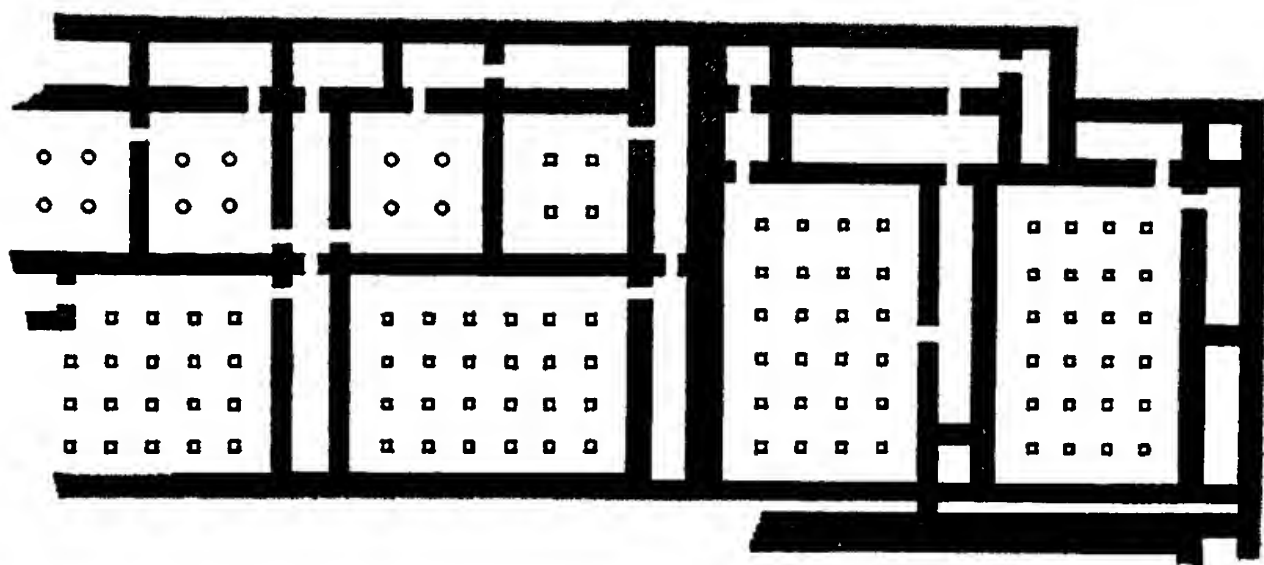
بنابراین، چشم‌انداز وسیع و دلنشینی رو به جنوب دارد. مهندسان معمار با احداث ایوانی در ضلع جنوبی کاخ و باز کردن تعدادی پنجره در دیوارهای جنوبی اتاق‌های مشرف به ایوان، حداکثر استفاده را از این موقعیت طبیعی کرده‌اند (لوحه‌های ۵۴ و ۵۵).



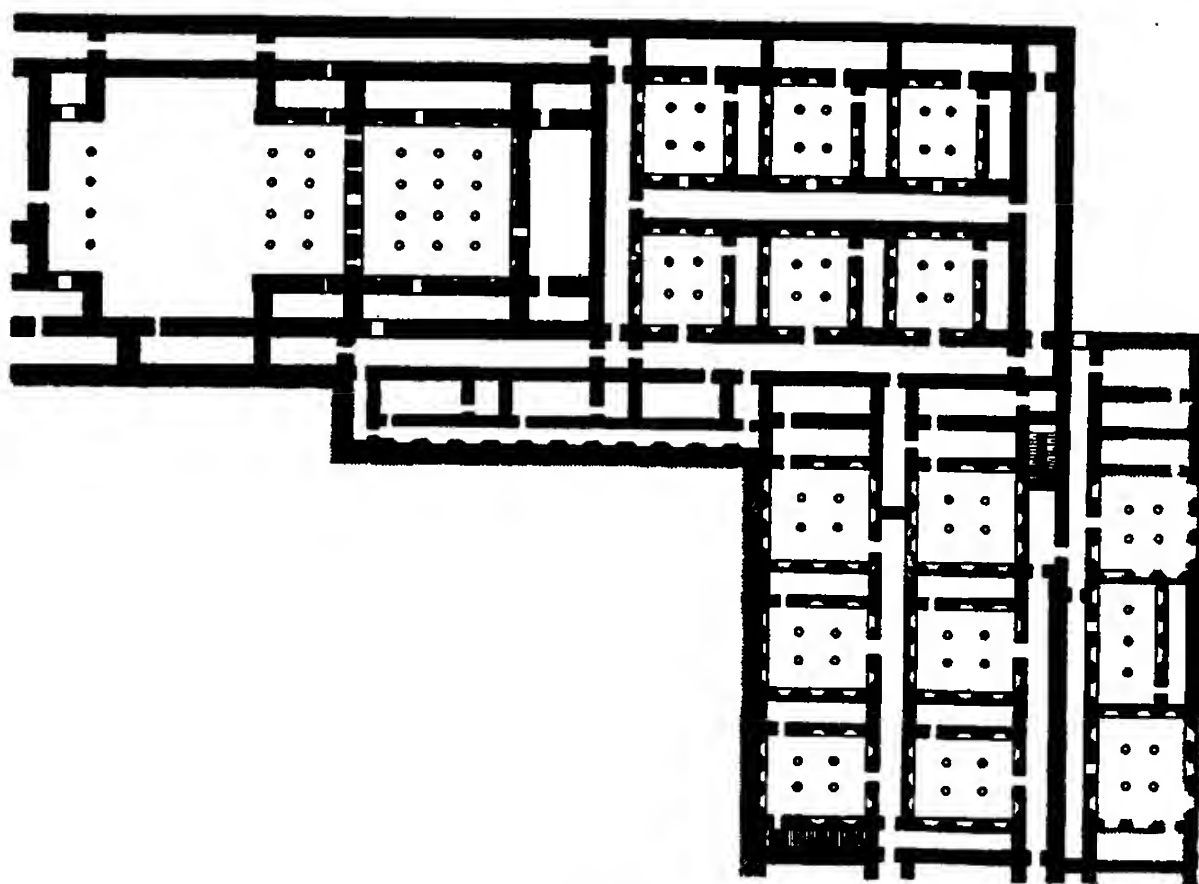
شکل ۳۳۵

پلکانی تراشیده از سنگ، که امروزه باز و آزاد می‌نماید، از انتهای دهلیز فوقانی به سطح پایین‌تر می‌رود. پلکانی قرینه در سوی دیگر دهلیز، از خشت ساخته بودند. این هر دو پلکان بخشی از شبکه‌ی مفصل دهلیزهایی بود که مجموعه‌ی وسیع ساختمان‌های حرمسرا را به یکدیگر متصل می‌ساخت. سقف صاف حرمسرا با کف کاخ هدیش همسطح بود و این دو بنا به یکدیگر راه خصوصی داشتند.

حرمسرا تمامی بخش جنوبی کاخ خشیارشا را فرا می‌گرفت، بعد هم با زوایه‌ی قائمه پیچ می‌خورد و مشرق کاخ را هم دربر می‌گرفت. با آنکه دو برابر دیگر بناها دارای تالار پذیرایی و ایوان است، نقشه‌اش با ساختمان‌های دیگر تفاوت‌های کلی دارد. در اثر کاوش معلوم شد که بنا در دو مرحله ساخته شده است. نخستین بنا (شکل ۳۳۶) را داریوش بالا آورده بود. این بنا را که شاید هیچ‌گاه خاتمه نیافته بود خشیارشا تا روی خاک صاف و به جای آن بنای دومی را برپا کرد که سرانجام به اتمام رسید. نقشه‌ی کلی هر دو بنا عبارت از رشته‌ی آپارتمان‌های تکراری، و هر آپارتمان مشتمل بر یک تالار ستون‌دار وسیع و تعدادی اتاق‌های کوچک‌تر بود. در حرم ساخت دوره‌ی داریوش، تالارها وسعت بیش از اندازه داشت اما راه‌های



شکل ۳۳۶



شکل ۳۳۷

ارتباطی بین آنها بسیار کم و نامناسب بود. در حرم خشایارشا (شکل ۳۳۷) شبکه‌ی منظم و حساب‌شده‌یی از دهلیزها ارتباط میان آپارتمان‌ها را تأمین می‌کند، از ابعاد تالارهای پذیرایی کاسته شده (با وجود این، اندازه‌ی این اتاق‌ها ۹×۹ متر است) و تعداد آپارتمان‌ها چندبرابر گردیده است. این حرmsرا دو مشخصه‌ی بارز دارد. یکی اینکه، حرmsرا برای زن‌ها در حکم نوعی صومعه یا خوابگاه بود. دیگر اینکه، هیچ‌یک از

اتاق‌ها نور مستقیم نداشت. شاید در تاریکی به سر بردن همسران شاه برای حفظ سپیدی رنگ پوستشان بود؟ ما توانسته‌ایم ساختمان بخش شرقی حرمسرا را بازسازی کنیم. این بازسازی به دو منظور انجام گرفت: از یک سو، لازم بود محلی برای اقامت هیأت اعزامی مشغول به کاوش در تخت جمشید فراهم آید و از سوی دیگر، می‌خواستیم نمونه‌یی از معماری ایران باستان را، به همان صورتی که در روزگار باستان می‌نموده است، به تماشا بگذاریم.

از گشت و گذار در میان ویرانه‌های تخت جمشید توانستیم به اصول نقشه‌ی ساختمانی آن پی ببریم. نقشه‌یی که به طور کلی، حاصل الهام از نمونه‌های بومی و بیگانه بوده است. حال باید به این مطلب پردازیم که تا چه اندازه خصوصیات معماری ایران باستان، آن‌گونه که پیش از این خلاصه کردیم، از تحولات تاریخی دوره‌ی بنای تخت جمشید تأثیر پذیرفته است. میان دو مرحله معماری در پاسارگاد از یک سو و در تخت جمشید از سوی دیگر، تغییراتی منطقی و طبیعی روی داده است. پی بردن به این تغییرات برای قضاوت درباره‌ی مهم‌ترین مسئله‌ی ذهنی ما در خصوص معماری ایران باستان و رابطه‌ی آن با معماری یونانی امری واجب و لازم است.

دست و پنجه نرم کردن با کوه‌صخره‌ی طبیعی، در مقیاسی بس وسیع‌تر ادامه می‌یابد. بنایی همچنان عبارت از کاربرد قطعات عظیم سنگ است. در پاسارگاد، همان‌گونه که در لوحه‌ی ۴۰ نشان داده شده، تخته‌سنگ‌های عظیم به کار رفته است. در بنای تخت سلیمان، تخته‌سنگ‌ها تقریباً به همان صورت طبیعی اولیه‌ی خود کار گذاشته شده‌اند. برآمدگی‌های طبیعی روی تخته‌سنگ‌ها ظرافت درزهای میان تخته‌سنگ‌ها را، که حاصل چیره‌دستی و استادی سنگتراش است، مجسم‌تر و محسوس‌تر می‌کند. در تخت جمشید، دیوارهای صاف را پس از کار گذاشتن خرسنگ‌ها صاف و صیقل داده‌اند، به‌طوری‌که درز میان تخته‌سنگ‌های غول‌پیکر ناپیدا است. در کاخ‌ها، کار صیقل دادن و صاف کردن سطح سنگ‌ها تا به آنجا ادامه می‌یابد که سنگ‌ها، مانند هر جا که سالم مانده باشد، به‌گونه‌ی سنگ‌ها مانند آینه‌یی از مرمر سیاه جلوه می‌کنند. این نوع کار شگفت‌انگیز و باورنکردنی در بیش‌تر بناها به پایان نرسیده است.

کار سنگین سنگ‌بری (— لوحه‌ی ۴۶) در معادن سنگ، با شیوه‌ی چوب ورم‌کرده انجام می‌گرفت. نخست، درزهای طبیعی میان صخره‌ها را با کلنگ‌های آهنی پاک و عمیق می‌کردند. آن‌گاه، میخ‌های چوبی مخصوص را در این شکاف‌ها و درزها فرو و آنها را کاملاً خیس می‌کردند. انبساط میخ‌های چوبی سبب می‌شد تا سنگ در امتداد درز و ترک طبیعی خود بشکافد. سپس با ابزار و ادوات آهنی، تخته‌سنگ را به شکل‌های منظم و مطلوب در می‌آوردند. حمل و نقل خرسنگ‌های بیست تنی، و گاهی بیش‌تر، ظاهراً برایشان دشوار نبود. اما اینکه چه‌گونه چنین خرسنگ وزینی را بلند می‌کرده و مثلاً بر روی سرستون‌ها می‌گذاشته‌اند معمای است که هنوز راز آن را نگشوده‌ایم. دشوارترین وظیفه‌ی سنگتراشان جفت کردن

کامل و دقیق درز سنگ‌ها با یکدیگر بوده و پیدا است که آنان می‌کوشیدند تا سر حد امکان از مساحت و تعداد سنگ‌هایی که بر روی یکدیگر نصب می‌شدند بکاهند. برای این منظور، سنگ‌ها را می‌تراشیده یا بر روی یکدیگر می‌ساییده‌اند و اصطلاح «سنگ تراش خورده»<sup>۱</sup> را برای «سنگ بادبُر تمام‌تراش»<sup>۲</sup> به کار می‌بردند. سنگتراشان باید از مادها بوده باشند، زیرا اصطلاح کرنوکه<sup>۳</sup>، معادل در فارسی باستان، واژه‌ی سنگتراش به لهجه‌ی مادی ضبط شده است. حال آنکه، حرفه‌ی سنگتراشی<sup>۴</sup> در اصل فارسی باستان است. سنگتراشان آن روزگار هر یک نشان خاص خود را داشته‌اند که روی یک‌یک سنگ‌هایی که تراشیده‌اند باقی گذاشته‌اند. در شکل ۳۳۸، نمونه‌ی نشان‌های سنگتراشان پاسارگاد و در شکل ۳۳۹، نمونه‌ی علایم یک‌یک سنگتراشان تخت جمشید عرضه شده است. این علایم و نشانه‌ها به تحقیق یونانی نیستند. علایم به کار رفته یا نشان‌های کهن و به ارث رسیده‌اند و یا تلفیقی از نشانه‌های خط میخی. بعید نیست که پاره‌یی از آنها با علایم و نشانه‌های مصری بی‌ارتباط نباشند. سنگتراشان مادی چون می‌خواستند ستونی یا دری یا پنجره‌یی یا پلکانی را بتراشند، نخست سنگی را با اندازه و شکل تقریبی شیئی مورد نظر آماده می‌ساختند. آنگاه به همان شیوه که مجسمه‌سازی پیکری را از سنگ در می‌آورد، صخره را می‌تراشیدند تا شیء مورد نظر فراهم آید. هیچ‌گاه شیء را به عوامل و عناصر کوچک‌تر تقسیم نمی‌کردند تا بعد آن را بر طبق کاربردش شکل دهند. بنایی با سنگ در ایران باستان هیچ‌گاه از طبیعت اولیه‌ی خودش، که صخره‌تراشی و معماری غولسنگی است، دور نمی‌شود. بنایی و معماری یونانی نیز با همین شیوه‌ی غولسنگی که از آسیای صغیر اقتباس گردیده بود آغاز شد، اما دیری نگذشت که روشی منطقی را پیش گرفت. این روش فقط منحصر به این نبود که به تخته‌سنگ‌های واحد شکل مطلوب داده شود، بلکه سنگ‌های هم‌اندازه را به گونه‌یی منظم با یکدیگر جور می‌کردند تا از آنها دیوار و ستون بسازند. گاهی شکل مخصوص بنا - مثلاً بنای مدور - شکل یک‌یک سنگ‌هایی را که می‌بایست در بنا به کار روند معلوم می‌کرد. بنابراین، در این شیوه، کاربرد سنگ بر شکل آن مسلط بود و ذوق سنگتراش ایرانی در آن دخالتی نداشت.

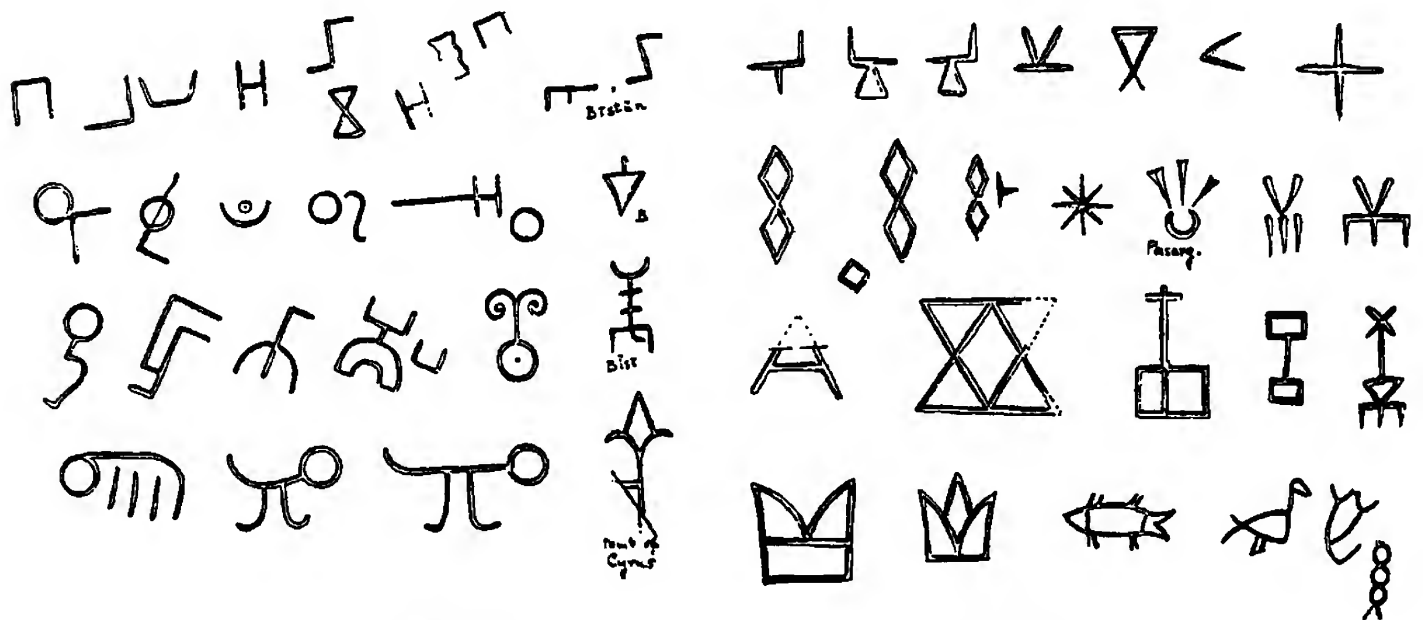
برای مثال، نوع دری که در سمت چپ لوحه‌ی ۵۵ تصویر شده است، تقریباً همیشه از چهار سنگ برای آستانه و لغازها و نعل درگاه تشکیل می‌شود. اما پنجره‌یی که در سمت راست لوحه آمده، تصویر غولسنگ واحدی است که میان آن را خالی کرده‌اند تا به صورت پنجره در آید. پنجره‌ی بعدی هم از دو تخته سنگ درزدار تشکیل شده است و درز سنگ‌ها نیز از محل آستانه‌ی در نیست، بلکه تقریباً در نیمه راه ارتفاع پنجره واقع است. حیرت‌انگیزترین جفت و جورکاری را در رشته پلکان‌های فراوان انجام داده‌اند. رسم بر این بوده است که طول و عرض دلبخواهی از پله و بخشی از جان‌پناه را از یک خرسنگ بتراشند. هیچ‌گاه درصدد

1. turned stone (*aban galāla*)

2. dressed square stone

3. *karnvaka*4. *akunavantā*

برنمی آمدند که جان پناه را از سنگ عمودی دیگری تهیه کنند، یا پله‌یی را به عنوان یک واحد طبیعی بتراشند. همین اسلوب را درباره‌ی ستون‌ها هم به کار می‌برده‌اند. هیچ‌گاه در صدد نبودند که ستون را از تعداد معینی استوانه‌های سنگی هم اندازه و هم شکل بالا بیاورند. در پاساگارد، سنگ‌فرش‌ها هیچ‌گاه متشکل از واحدهای هم‌اندازه نیستند. همیشه با تخته‌سنگ‌های بزرگ که شکل‌ها و اندازه‌های مختلف دارند محوطه‌یی را فرش می‌کردند و همواره تمایل بر این بود که در حد امکان، تخته‌سنگ‌ها بزرگ‌تر و عظیم‌تر باشند. بزرگ‌ترین اشیاء، یا ابوالهول‌ها، همیشه از تک سنگ‌های بزرگ تراشیده شده‌اند.

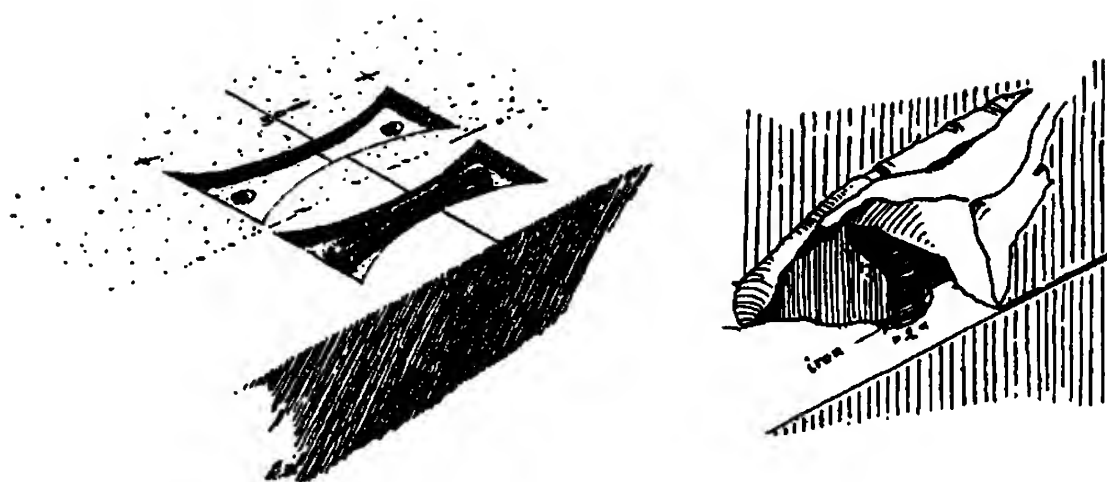


شکل ۲۳۸

شکل ۲۳۹

سنگ به کار رفته در تخت جمشید سنگ آهکی سخت به رنگ خاکستری تیره، یا اگر از سنگ‌های معادن طرف مغرب‌دره، باشد سیاه‌تر است. در پاساگارد از روی تعمد، سنگ آهکی سفید و سیاه به کار برده‌اند تا تأثیری خاص در بیننده داشته باشد. این اسلوب هیچ‌گاه در تخت جمشید به کار گرفته نشد، اما در اورارتو شناخته بود و بنابراین، اسلوبی قدیم‌تر است.

از فلز به گونه‌یی روزافزون استفاده می‌کردند. در پاساگارد، قلاب و پیچ‌دستی و دم‌چلچله و دیگر ابزار مورد نیاز سنگ‌کاری همه از آهن بود (شکل ۳۴۰). آهن که در سده‌ی پانزدهم از طلا کمیاب‌تر و گران‌بها‌تر بود، در سده‌ی ششم به صورت یکی از مصالح معمول بنایی و ساختمان‌سازی در آمده بود. رسم بر این بود که چوب‌کاری‌ها را با ورقه‌های فلزی بپوشانند. گاهی بر روی سنگ نیز ورقه‌ی فلزی می‌کشیدند. در کاوش‌ها گاهی قطعات ورقه‌های ضخیم و ساده‌ی طلا یافت می‌شود. طبیعی است که ورقه‌های نقره و مفرغ به مراتب بیش از ورقه‌ی طلا مصرف می‌شده است.

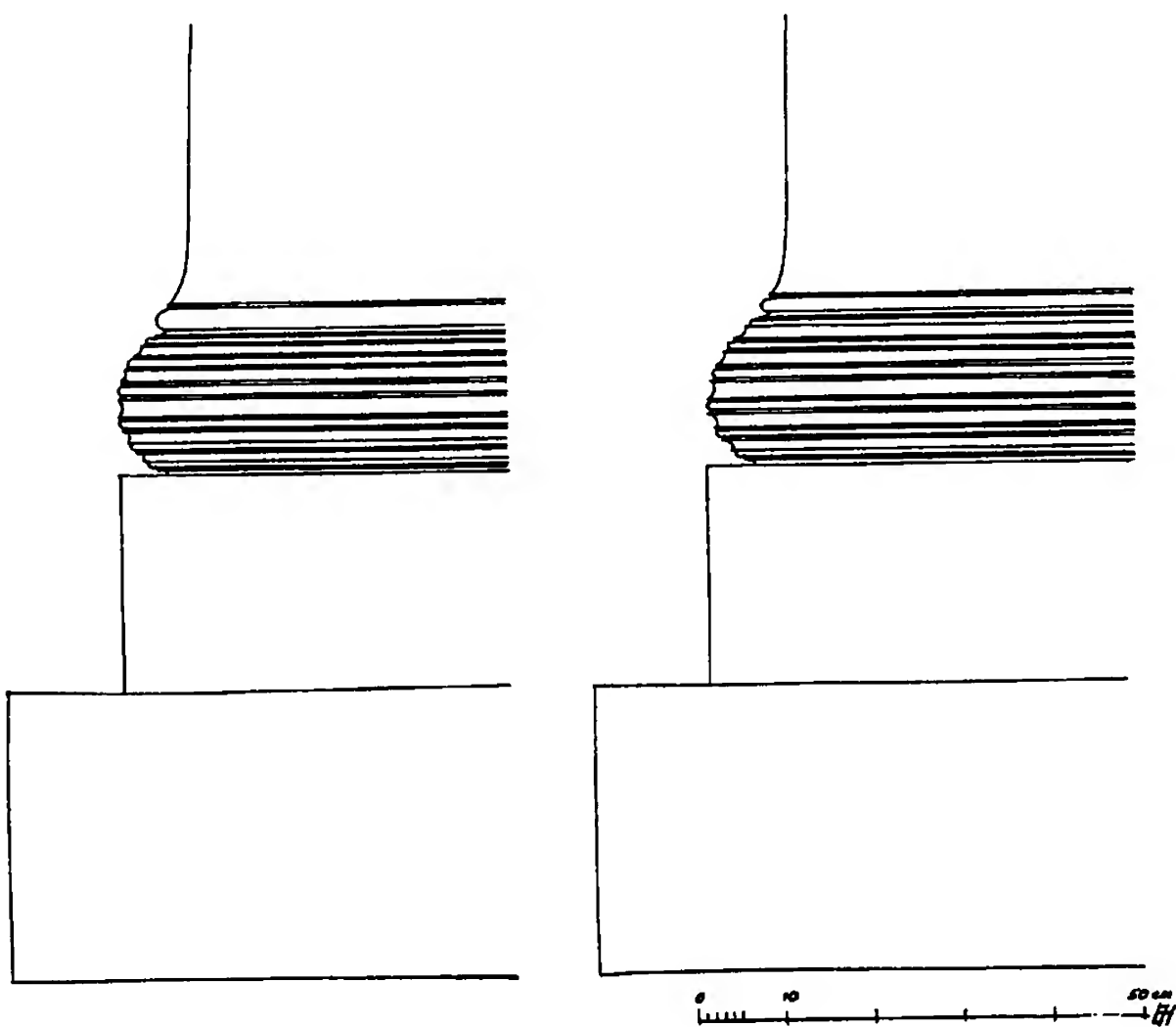


شکل ۳۴۰

برجسته‌ترین مشخصه‌ی معماری تخت جمشید ستون‌های آن است. این ستون‌ها عموماً از چوب بودند. فقط آن‌گاه که تنه‌های بسیار قطور درختان سرو لبنان و ساج هندوستان سنگینی باری را که ستون می‌بایست بر دوش بگیرد جوا بگو نبودند، معماران دست به دامان سنگ می‌شدند. پاستون‌ها همیشه و سرستون‌ها معمولاً از سنگ بود، حتی برای ستون‌های چوبی. احتمال دارد که سرستون چوبی نیز به کار برده باشند.

در پاسارگاد، تمام بدنه‌ی ستون‌ها صاف‌اند. پاستون‌ها همه پاسنگ مضاعف و شال‌ستون مدور دارند. این‌گونه شال‌ستون از نوع شال‌ستون‌های آناتولی و بین‌النهرین است. شال‌ستون‌های کوچک‌تر اغلب افقی قاشق‌تراشی شده است (لوحه‌ی ۳۹ و شکل‌های ۳۴۱-۳۴۳). این شال‌ستون‌ها یونانی می‌نماید و در بنای تخت جمشید که انتظار می‌رود از معماری یونانی الهام گرفته باشند، هیچ‌گونه اثری از چنین شال‌ستونی پیدا نمی‌شود. سرستون واقعی در پاسارگاد وجود ندارد، فقط سنگ پا کارقوس دیده می‌شود، که بی‌واسطه بر روی تنه کار گذاشته شده است. فرق آنها در این است که سرستون واقعی، همانند سبک «دوری»، سطح کوچک دایره‌ی تنه‌ی ستون را به مربعی گسترده تبدیل می‌کند تا اینکه فرسب سنگی را پذیرا شود. اما سنگ پا کارقوس در اصل شاه‌تیر کوتاهی است به شکل مستطیلی دراز و باریک که مستقیماً بر روی تنه‌ی ستون یا سرستون واقعی گذاشته می‌شود تا بار تعدادی از تیرهای موازی سقف چوبی را تحمل کند. سنگ‌های پا کارقوس پاسارگاد را سنگتراش هنرمند همیشه به صورت جفتی تنه‌ی حیوانات می‌سازد (شکل ۳۴۴). در پاسارگاد، این حیوانات یا شیرهایی که تاج بر سر دارند و یا نیم‌تنه‌ی اسب‌اند، نه حیوانات خیالی تخت جمشید یا سرستون جانوردیس (لوحه‌ی ۳۹). چون مجموعه‌ی اسب باریک است در هر سو، یک جفت سر اسب در می‌آورند. تنه‌ی متقابل (رو در رو یا پشت به پشت) حیوانات یکی از کهن‌ترین نگاره‌های هنر مشرق‌زمین است (→ شکل‌های ۱۲۷ و ۲۹۵). این‌گونه سنگ پا کارقوس که به شکل شیر یا قوچ است، پیش از این در معماری پفلاگونه دیده شده بود (شکل ۳۱۸). از انواع سنگ پا کارقوس به شکل اسب تا به حال

تنها یک نمونه، آن هم از پاسارگاد، به دست آمده است. به رغم آنکه تمامی مجسمه‌های حیواناتی که در معماری تخت جمشید نقش و وظیفه‌ی بر عهده دارند، با اسلوبی به غایت سنتی ساخته شده‌اند؛ این اسب پاسارگاد، علاوه بر اینکه به مراتب هنرمندانه‌تر از سرستون‌های تخت جمشید می‌نماید، تجریدی ساده‌شده از شکل طبیعی اسب است و مانند اسب‌های نقش برجسته‌ی باجگذاران، هیچ‌گونه وظیفه‌ی معماری بر دوش ندارند. از قرار معلوم، این‌گونه سرستون اسبی مضاعف، پیش از پاسارگاد نمونه‌ی نداشتی است؛ همان‌طور که در تخت جمشید نیز لاحق و دنباله‌ی برای آن پیدا نشد.



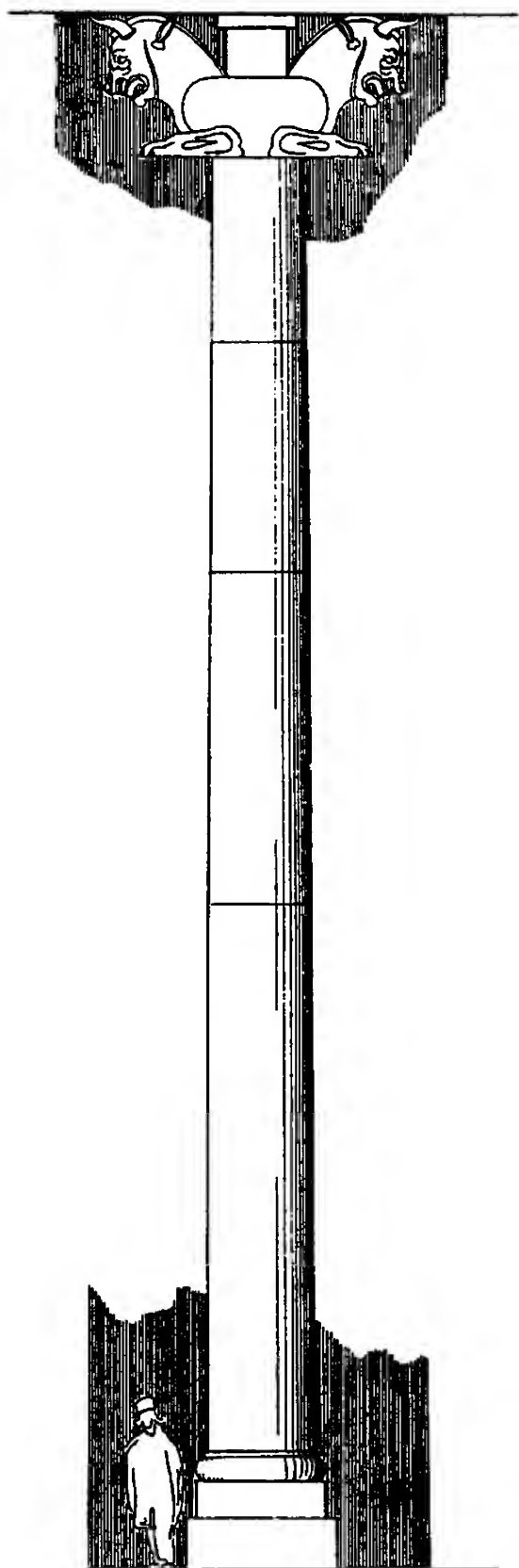
شکل ۳۴۱

شکل ۳۴۲

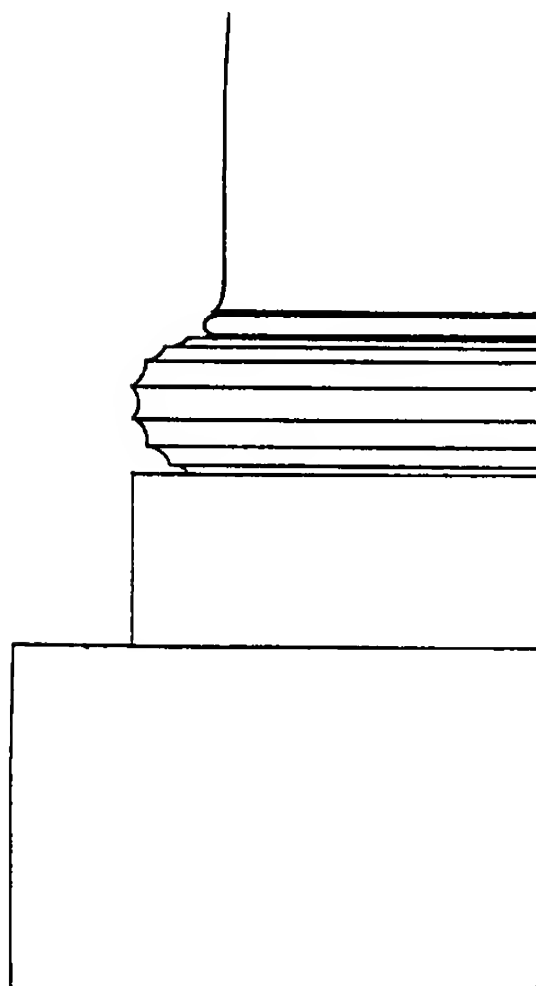
در تخت جمشید، بدنه‌ی ستون‌ها همه تزئین قاشقی یا خیاره‌ی عمودی دارند (لوحه‌ی ۵۷)؛ حال آنکه تمام پاستون‌ها صاف و صیقلی‌اند. اگر بر ستون‌های آرامگاه‌ها تزئینات قاشقی دیده نمی‌شود، فقط به علت ساده‌گرایی در حجاری سنگ کوه است. قاشق‌تراشی‌های باریک و مقعر مخصوص ستون‌های چوبی است و نه ستون سنگی. این نوع تزئینات قاشقی روی چوب، امروزه مثلاً در کشور اندونزی مرسوم است.<sup>(۴)</sup> هر چه



تعداد شیارهای قاشقی زیادتر باشد - در تخت جمشید معمولاً بین ۴۰ تا ۴۸ عدد است - ستون‌های سنگی به ستون‌های چوبی اصیل شبیه‌تر می‌شوند. در معماری یونانی تعداد این قاشق‌تراشی‌ها به شدت کم می‌شود.



شکل ۳۴۴



شکل ۳۴۳

ساختن نوع ساده و قدیمی ستون‌ها ادامه می‌یابد، اما پایه‌های ناقوسی شکل نیز مرسوم است. بر روی پایه‌ی بلندی به شکل ناقوس، ماهیچه‌ی پاستون مسطحی نهاده شده و بدنه‌ی پایه را سرتاسر با تزیین گل و گیاهی پوشانده‌اند (لوحه‌ی ۵۵). در هیچ‌جا، پاستون ناقوسی شکل به قدمت نمونه‌ی تخت جمشید ندیده‌ام. اما چنین می‌نماید که این پایه‌ها از پایه‌های بسیار بلند آرامگاه‌های قلعه قیو<sup>۱</sup>، اسکلیب<sup>۲</sup> و...<sup>۳</sup> در پفلاگونیه الهام گرفته شده‌اند. یکی از اجزای مهم این پایه‌ها که تا به حال مورد عنایت قرار نگرفته پاستون مسطح و مدوری است که به عنوان شالوده‌ی پایه به کار رفته و در جاهای دیگر دیده نشده است. سطح کف زمین همسطح با انتهای پایین‌ترین گل و گیاه زینتی آویخته بر پاستون است تا چنین به نظر آید که ستون سنگی غول‌پیکر بر نوک برگ‌ها قرار گرفته است.

ستون‌ها را از نظر انتهای بالایی آنها به دو دسته می‌توان تقسیم کرد. آنهایی که دارای سنگ پاکارقوس‌اند و ستون‌هایی که سرستون‌های متصل و پیچیده دارند. پاکارقوس‌های ساده در ایوان‌های کاخ‌های عظیم آپادانا، تچره، هدیش، و حرمسرا و بناهای کوچک و آرامگاه‌ها به کار رفته‌اند. سرستون‌های مفصل در دروازه‌ی اصلی، دروازه‌ی ناتمام مقابل تالار صدستون، دروازه‌ی سه دره، تالار صدستون، در داخل و ایوان شمالی دیده می‌شوند، یعنی هر جا که قصد نمایش شکوه و جلال در کار بوده است.

تمام پاکارقوس‌های به‌جامانده سردیس‌های مضاعف حیوانات‌اند که آنها را در چهار نوع می‌توان طبقه‌بندی کرد. گاوهای نر (لوحه‌ی ۶۰)، شیرها، حیوانی خیالی (که اصولاً شیر است و شاید بتوان اینها را نیز به دو گروه تقسیم کرد)، گاو نر بالدار با سر آدمی. اما هیچ‌گاه از ابوالهول یا شیر دال‌هایی که از ترکیب چند حیوان ساخته می‌شوند و روی لغاز درها تصویر شده‌اند، یا اسب‌های پاسارگاد یا قوچ‌های آناتولی برای این منظور استفاده نشده است. حیوانات تصویر شده در پاکارقوس‌ها انتخابی کلیشه‌یی از انبوه حیواناتی است که پیش از این معمول بود در معماری‌ها تصویر و مجسم شوند. نمونه‌ی یونانی بدوی طوماری مضاعف را، که در دائودختر و قزقپان با آنها رویه‌رو شدیم، به صورت سنگی نمی‌بینیم؛ اما شاید از نمونه‌های معمولی سرستون‌های چوبی بوده‌اند.

سرستون‌های مفصل جا گرفته در میان تنه‌ی ستون و پاکارقوس خود اتصالی است پیچیده و بخش پایینی سرستون واقعی است که از دو منطقه برگ‌های دراز تشکیل می‌شود. برگ‌های منطقه‌ی پایینی فرو ریخته و برگ‌های منطقه‌ی بالایی افراشته‌اند. این شکل سرستون ملهم از درخت نخل است. نوعی که در آن روزگار موردپسند همگان و به اصطلاح مد روز بود.

بخشی که این سرستون واقعی را با پاکارقوس متصل می‌سازد قطری دارد که آشکارا از بقیه‌ی ستون باریک‌تر است و سبب ضعف و سستی ستون می‌شود. بنابراین، این بخش نمی‌تواند در استوار کردن ستون

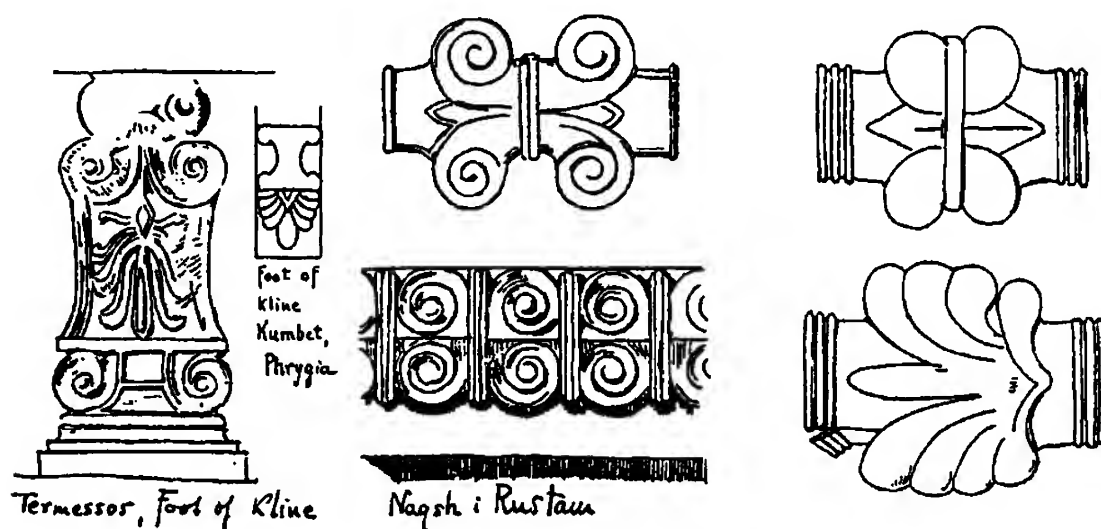
1. Kaleqapu

2. Iskelib

3. Hamarqaya, Yoghosh-tabyl-direkler, ...

نقشی ایفا کند. پس باید شکلی سنتی بوده و از گذشته به یادگار مانده باشد. ستون‌های هیتی‌ها نیز با همین شیوه و ترتیب ساخته شده بود؛ با شکاری عمیق که تقریباً یک سوم از قطر ستون می‌کاهد. آر. کولدوی<sup>۱</sup> در بازسازی استادانه‌یی که از بیت هیلانی<sup>۲</sup> در زنجیرلی<sup>(۵)</sup> انجام داده، قطعه‌ی شیاردار را به خطا - البته به عقیده‌ی من - بالای پایه قرار داده است. در حالی که بایستی آن را بر روی سنگ پاکارقوس می‌نهاد. این نوع هنر هخامنشی به هندوستان انتقال یافت. در آنجا بستگی و خویشاوندی آن با نمونه‌های هیتی بیش از آنچه در ایران آشکار است، هویدا شد.<sup>(۶)</sup>

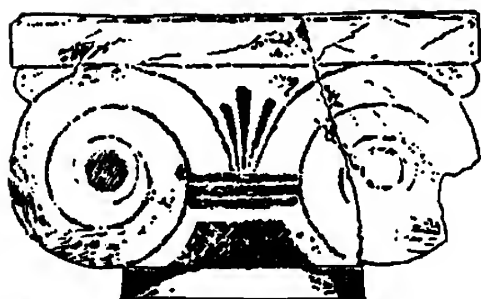
در تخت جمشید، مقطع این اتصال به شکل چلیپا است و در نما قرینه‌ی مضاعف. هر چهار سو، در بالا و پایین به یک جفت طوماری منتهی می‌شود. این کار جرح و تعدیلی است در شکلی ساده‌تر که فقط یک محور قرینه دارد. خلاصه‌ی نوعی غلاف مفرغی است که در آشور و اورارتو رواج فراوان داشت (شکل ۳۴۵).



شکل ۳۴۵

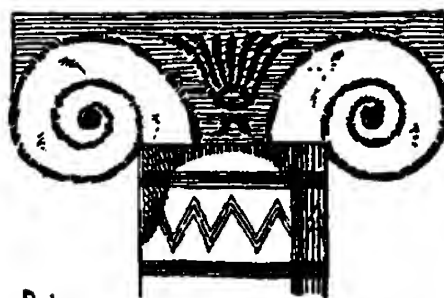
هر جا می‌خواستند دو قطعه‌یی که هر یک از آنها وظیفه‌ی جداگانه بر عهده دارد، مثلاً دیرک‌های ستون و باریست‌های تبدیلی، را به یکدیگر متصل کنند، غلاف مفرغی مصرف می‌کردند و تزیین معمولی آنها نیز دو جفت طوماری بود. قطعه‌ی شیاردار استوانه‌یی شکل ستون‌های هیتی نیز در اصل همین است. کاربرد این گونه اتصالات تبدیلی اصولاً در مبلمان است. هر جا که آنها را در ستون‌ها به کار می‌برند به ستون به چشم اسباب و اثاثیه نگاه می‌کنند. معماران ایرانی نیز همین شیوه را پذیرفته بودند. این واسطه‌ی اتصال میان سرستون اصلی و سنگ پاکارقوس تفاوت بنیادین میان ستون‌های ایرانی و ستون‌های یونانی را برجسته و مشخص می‌کند. هر چند غلاف دو قرینه‌یی همراه با طوماری‌ها چشمگیرترین مشخصه‌ی ستون‌های تخت جمشید است، اما حتی این شکل ویژه نیز منحصرراً ایرانی نیست. تمام دیرک‌های ستونی اسکلت‌بندی

چوبی خانه‌یی در فریگیه که در آرامگاه بکشیش<sup>(۷)</sup> تصویر شده‌اند، همین شکل را دارند.



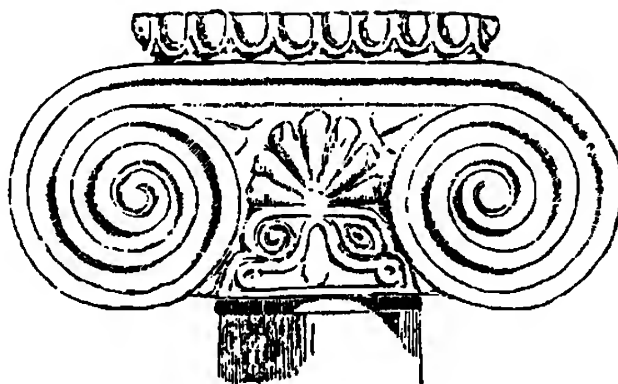
Akropolis

شکل ۳۴۶



Delos

شکل ۳۴۷

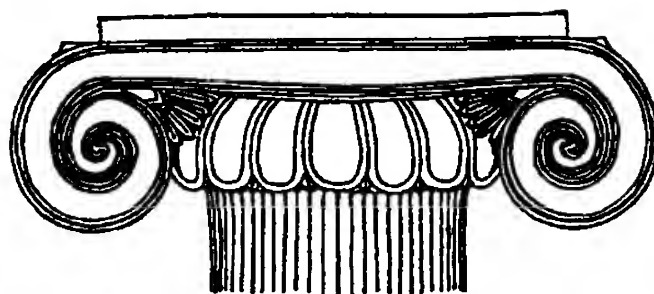


شکل ۳۵۰



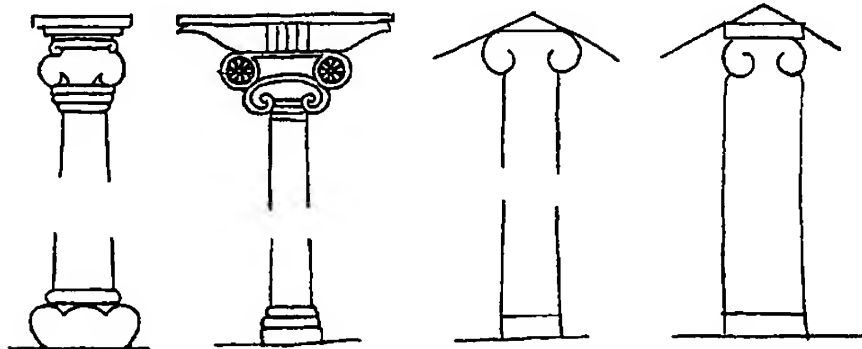
Akropolis

شکل ۳۴۸



Naxos Column

شکل ۳۵۱



شکل ۳۴۹

سرستون کلاسیک یونانی از شکل باستانی سنگ‌های پاکارقوس متخلخل آن تحول یافته است. در نمونه‌ی آورده شده در شکل ۳۴۶، آشکار است که تنه‌ی ستون مستقیماً زیر سنگ پاکارقوس قرار گرفته و نشانی هم از سرستونی نیست. پاکارقوس جفتی طوماری است که به گونه‌ی عمودی از محور میانی سرکشیده است و در وسط دو طوماری نیز نخلچه‌ی ساده‌ی را در آورده‌اند. در نمونه‌ی به دست آمده از جزیره‌ی دلوس (شکل ۳۴۷)، طوماری‌ها از دو طرف زیر سطح بالایی تنه‌ی ستون سرکشیده‌اند. هر دوی این سنگ‌های پاکارقوس سطح پهن و مستطیلی دارند که چندین سر تیر را می‌توان روی آن نهاد. این گونه طوماری جدا از هم با ابتدای عمودی، «ایونیایی» خوانده می‌شود اما نوعی همگانی که در سرتاسر خاور نزدیک است.

در سرستون باستانی دیگری از آکروپولیس (شکل ۳۴۸)، مارپیچ‌ها به گونه‌ی افقی همانند اسلوب ایونیایی به یکدیگر اتصال یافته‌اند. این مورد نوع کمیابی است، اما پیش از این در دیگر نواحی شرقی‌تر ناشناخته نبود. مثلاً در مقبره‌های یاپول‌داغ و ارسلان قبه واقع در فریگیه و همچنین در مجسمه‌های آشوری روزگار سناخریب (شکل ۳۴۹) دیده می‌شود. احتمال دارد که اصل و منشأ طوماری‌هایی که به طور افقی به یکدیگر اتصال یافته‌اند از بخش کردن غلاف مفرغی در طول محور خودشان نشأت گرفته باشد. همان‌گونه که از شکل ۳۴۵ برمی‌آید، این از جمله نگاره‌های رایج برای تزئین اسباب و ااثیه است. در ایران در داثودختر و قزقپان (شکل ۳۵۰) نیز دیده می‌شود. شاید نوع رایج پاکارقوس‌های چوبی در دوره‌ی هخامنشیان بوده است. نمونه‌های روستایی که هنوز در ایران دیده می‌شود از اعقاب این گونه پاکارقوس است. سرستون قزقپان سنگ پاکارقوس خالص است. طوماری‌های آن از هر دو سو بیرون می‌زند و نخلچه‌ی پرکاری در وسط، زیور آن است. اما تنه‌ی ستون دقیقاً و مستقیم به زیر سطح پایینی پاکارقوس منتهی می‌شود.

اما سرستون آکروپولیس دیگر سنگ پاکارقوس ساده نیست. بخشی را که طوماری دارد از زیر به شکل استوانه مجوف ساخته‌اند و روی بالشتکی قرار گرفته که با ابزار برگ‌های بیضوی بزرگ آراسته شده است. اینها همان وظیفه‌ی سرستون واقعی را، فارغ و جدا از پاکارقوس بالا، انجام می‌دهند. این قطعه تقریباً رسیده است به همان مرحله‌ی سرستون مشهور «ستون نکسیان» در معبد دلفی رسیده است (شکل ۳۵۱) که باید به پیش از سال ۵۵۰ و شاید هم پیش از ۵۶۰ ق م تعلق داشته باشد.

زیربری یا لبه‌اندازی عمیق ستون نکسیان گواه و مؤید بستگی و خویشاوندی این سرستون بیضوی با نوع ایرانی آن است. سرستون کلاسیک یونانی از ترکیب دو عنصر با دو وظیفه‌ی جدا از هم به وجود آمده است: سرستون واقعی و سنگ پاکارقوس.

سرستون‌های آیولیایی نیندریه<sup>۱</sup> و لاریسا<sup>۲</sup> قدیم‌تر نیستند، اما کهن‌وارتر می‌نمایند (شکل ۳۵۲). آنها مرحله‌ی پیشین تحول را هنوز در خود حفظ کرده‌اند. مانند ایران، تنه‌ها معمولاً اما نه همیشه، برتارک خود

سرستونی از برگ‌های بزرگ و فرو ریخته دارند. نمونه‌ی خلاصه شده‌یی است از سرستون درخت نخلی شرق که گاهی یک طبقه‌ی دیگر از برگ در بالا دارد. این سرستون طوماری‌های نامأنوس سنگ‌های پاکارقوس را حمل می‌کند. هیچ‌گونه کوششی به عمل نیامده است تا این دو عضو را یکی کنند. اگر «غلاف» را نادیده بگیریم سرستون ایلایی در اصل همان سرستون تخت جمشید است.



شکل ۳۵۲

هر سه نمونه‌ی تخت جمشیدی و ایلایی و یونانی انعکاس‌های پیش‌نمونه‌ی واحدی هستند که از سرستون واقعی و سنگ پاکارقوس تشکیل می‌شد. در سرستون یونانی این دو عضوی که در اصل از یکدیگر جدا بودند کوچک شده‌اند. این کوچک کردن با این قصد و تعمد انجام گرفته است که دو عنصر ساخته از چوب به شکلی در آیند که از هر حیث برای معماری و ساختمان با سنگ مناسب باشد. نمونه‌ی ایلایی همان شکل‌هایی را در سنگ به وجود می‌آورد که در چوب آفریده شده بود و روایت از چوب ساخته‌ی آن عجیب و غریب نمی‌نمود. اما سرستون تخت جمشید به جای کوچک کردن و یا تقلید صرف از چوب، با در میان گذاشتن عنصر سوم غلاف - که از پیشه‌ی نجاری به عاریت گرفته شده - سبب غنا و شکوفایی نمونه‌ی اصلی می‌شود.

چنین است رابطه‌ی میان ستون‌های ایرانی از یک سو، و ستون ایونایی از سوی دیگر. این پیش‌نمونه باید در آسیای صغیر به وجود آمده باشد. اینکه قاشق‌تراشی عمودی را پس از ۵۲۰ ق م، از یونان وارد ایران کرده‌اند و اینکه، این‌گونه قاشق‌تراشی هنر نجاری بومی ایران بوده است ولی آن را در نخستین ستون‌های سنگی پاسارگاد به کار نبرده‌اند اصلاً مسئله‌ی مهمی نیست. همچنین مهم نیست که آیا تزیین نخلچه، مانند سرستون

قرظبان، از طرح همانندی برگرفته از یونان، در حوالی سال‌های ۶۰۰-۵۵۰ ق م، الهام گرفته است. این‌گونه جزئیات، مانند ابزار ریع‌گردی وام گرفته شده از مصر، در خصلت و فطرت هنر معماری اثری نمی‌گذارد.

هنر معماری ایران باستان زاده‌ی هنر معماری مادی بود و هنر معماری مادی از پشت هنر معماری اورارتویی پیدا شد و این آخری فرزند هنر معماری آناتولی بوده است. هنر معماری نه مولودی مصنوعی و بی‌تبار، بلکه موجودی رشد و تحول یافته بود. معماری پاسارگاد هنر محلی اجرا شده در پایتخت یکی از استان‌های مشرق‌زمین بود. معماری تخت جمشید هنر پایتخت شاهنشاهی تنها ابر قدرت دنیای متمدن آن‌روز و هنری جهان - وطنی شده بود. هنری که، چه به لحاظ ترکیب‌بندی و چه به لحاظ زینت و آذین‌بندی، از بیگانگان همه‌گونه الهام گرفته بود؛ اما جوهر و گوهر آن هیچ‌گونه تأثیر و نفوذی را به خود جذب نکرده بود. ایرانیان به هنگام مهاجرت و کوچ، قومی جوان و باطراوت و سرزنده بودند. طبیعی بود که هنری بیافرینند جوان و نوپا. اما چنین نشد. آنان هنر شرق باستان را در آغاز هزاره‌ی اول پیش از میلاد، یعنی در مرحله‌ی که شمال‌غربی فلات ایران به آن رسیده بود، اقتباس کردند. این هنر را در همان جهتی که تا به حال تحول یافته بود به جلو و پیش بردند و به چنان نتایج شکوهمند و فاخری دست یافتند که مثل و مانند نداشت. اما این نتیجه، هنری جوان نبود که آینده‌ی بزرگ و دیرپا در برابر داشته باشد. هنری کهنسال و در واقع، آخرین مرحله‌ی تحول و تکامل هنر شرق باستان بود. هنری بود که آینده‌ی در برابر نداشت.

واقعیت این است که تمام جانشینان داریوش دقیقاً از آرامگاه او نسخه‌برداری کردند و کوچک‌ترین تفاوت محسوس میان اثری که در سال ۵۲۰ آفریده شده و آنچه در ۴۶۰ ق م به وجود آمده است وجود ندارد. حال آنکه در همین فاصله، هنر یونانی تحولات عظیم و شگفت‌انگیز به خود می‌بیند و سرانجام این حقیقت تلخ و آشکار که داریوش سوم برای ساختن آرامگاه محقر و زشت خویش در تخت جمشید از سنگ‌های عمارت‌های ویران شده‌ی آن مجتمع استفاده می‌کرد و حتی در انجام این کار، دیگر کسی نبود که به شیوه‌ی بدوی این‌گونه معماری آشنا باشد، همه و همه حکایت از این می‌کند که هنر هخامنشی به کلی سترون و نازا شده بود. چون اسکندر ایران را گشود هیچ‌گونه قدرت مقاومت و پایداری در برابر نفوذ و اثر فرهنگ یونانی‌مآبی وجود نداشت.

بررسی مجسمه‌های هخامنشی نیز همین نتیجه را به بار می‌آورد. مجسمه‌سازی هخامنشی را، که خود بخش لازمی از معماری هخامنشی بود، با همان شیوه مطالعه‌ی معماری بررسی خواهیم کرد. در طراحی معماری، مجسمه‌ها هر کدام نقش دقیقاً مشخصی را بر عهده دارند. نقشی که مضمون آن تابع شرایط محل قرار گرفتن مجسمه است. اصول ترکیب‌بندی نیز تابعی از موضع مجسمه در معماری است.

دو دسته مجسمه داریم: مجسمه‌هایی که در معماری وظیفه‌ی دقیق بر عهده دارند و مجسمه‌هایی که

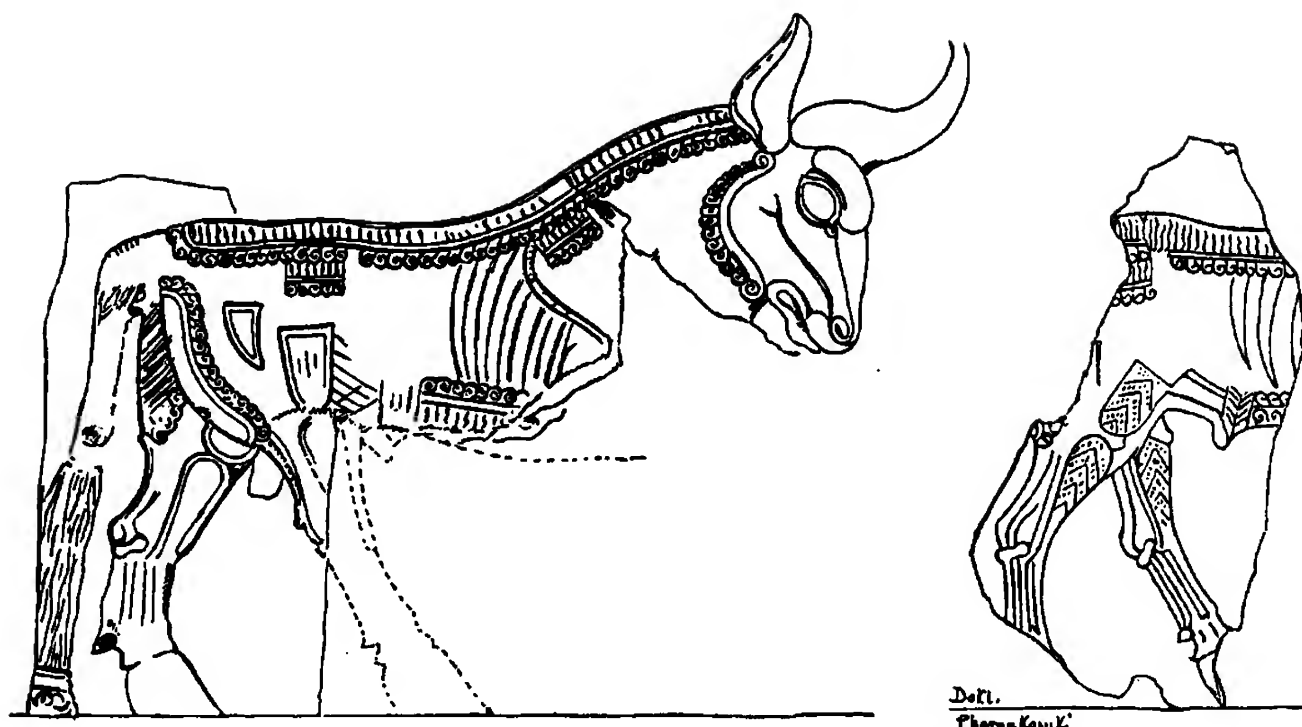
فقط برای آذین هستند. غولدیس‌های<sup>۱</sup> دروازه‌ها و سردیس‌های جانوری<sup>۲</sup> سرستون‌ها و پاره‌یی از تزیینات گل و گیاهی به دسته‌ی اول تعلق دارند. صحنه‌های صورت‌دار تصویر شده بر لغازها و دیوارهای جانبی سنتوری‌ها و ردیف پلکان‌ها از دسته‌ی دوم‌اند.

موضوعی مانند غولدیس‌های دروازه‌ها (لوحه‌ی ۵۹) را می‌توان بخشی از معماری به شمار آورد. قسمت جلو مجسمه‌ی گرد و مدور و نیمرخ آن نقش برجسته است. این شیوه که در آن دو دیدگاه به گونه‌یی تقریباً محسوس با یکدیگر تفاوت دارند، از سنت‌های باستانی هنر مجسمه‌سازی بین‌النهرین و آناتولی است. از سده‌ی چهاردهم پیش از میلاد به بعد، یعنی در مرحله‌ی اخیر هنر بین‌النهرینی و آشوری، در این جداسازی چنان افراط نامعقولی می‌شود که دست‌های جلویی روبه‌روی صحنه در زمینه‌ی منظره‌ی نیمرخ همان صحنه تکرار می‌شود و در نتیجه، حیوان چهارپا صاحب پنج پا می‌نماید. در تخت جمشید این‌گونه مجسمه‌ها چهارپا دارند. شاید به این علت که تعمداً می‌خواستند از این‌گونه ناهنجاری پرهیز کنند و شاید هم به این سبب که، به خلاف آنچه ما معمولاً می‌پنداریم، غولدیس‌های ایرانی آن روزگار از اعقاب غولدیس‌های آشوری نیستند. تمام جزئیات اجرا شده در نوع ایرانی این قبیل مجسمه‌ها حکایت از قدیم بودن نوع آن می‌کند. موها، عضلات و بال‌ها به حد افراط سنت‌سازی و از طبیعت دور شده‌اند. این‌گونه حشمت و تفاخر را نمی‌توان نوآوری دانست، فقط دلیل کهنسالی است. این اسلوب، بیش از نمونه‌های آشوری، به گاو نری شباهت دارد که بر روی مرمر صورتی حکاکی شده و از وان به دست آمده است. در شکل ۳۵۳ طرح این مجسمه، که از ترکیب چهار قطعه‌ی بزرگ جدا از هم به دست آمده، تصویر شده است. غولدیس‌های تخت جمشید ظاهراً از نوع اورارتویی این‌گونه مجسمه‌ها زاییده شده‌اند و نه از نمونه‌ی آشوری آن. شبیه همان وضعی که در مورد معماری نیز ملاحظه شد.

۱ در تخت جمشید، فقط مجسمه‌ی بزرگ گاو نر یا گاو نر بالدار دیده می‌شود. در زبان آشوری، اینها را «لَمَسی»<sup>۳</sup> می‌خواندند. اسم فارسی باستان آن را نمی‌دانیم، اما همان وظیفه‌ی حیوان ماورای طبیعی پاسدار و محافظ آشوری را بر عهده دارند. هیأت و وضعیت و بخشی از بدن آنها، مخصوصاً گردنشان، به مراتب بیش از نمونه‌ی آشوری به اسب شباهت دارد. به احتمال بسیار زیاد، در روزگار ساسانیان آنها را تصویر گشنسپ مادی و بوشاسب پارسی می‌دانستند و در هیبت اسب نر مظهر ایزد ورثرغنه [بهرام]، آذرگشنسپ، آتشکده‌ی معروف آذربایجان، با همین اسم نامگذاری شده بود.

از نظر اسلوب، حد فاصلی است میان مجسمه‌ی دور تمام و نقش برجسته. در تخت جمشید، مجسمه‌های کامل گاو نر و بز وحشی (لوحه‌ی ۶۱) در انتهای جان‌پناه پلکان‌ها به طور آزاد قرار دارند. اما ساخت آنها به شیوه‌ی پیکره‌های زیبای کوچکی است که به اندازه‌ی طبیعی بزرگ شده‌اند. قطعاتی از



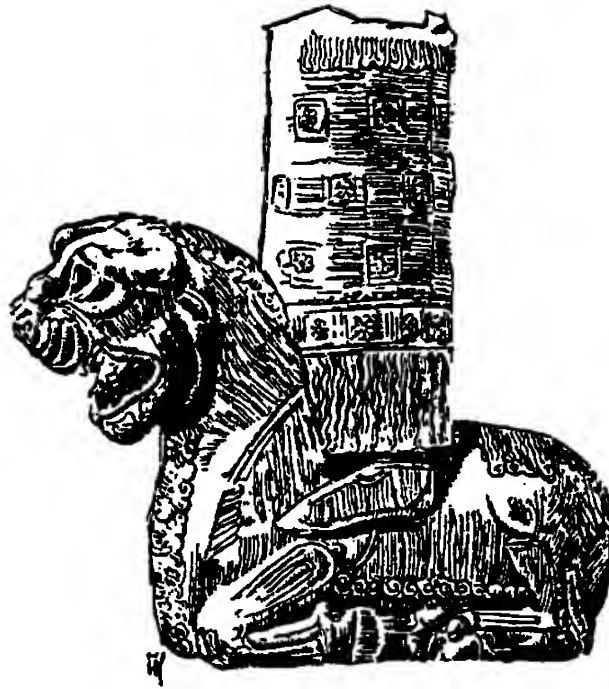


شکل ۳۵۳

مجسمه‌ی شیرهایی از نوع مصری پیدا شده که میانگینی هستند میان شیر متعلق به آمون هوبیس سوم در موزه‌ی بریتانیا و شیر مربوط به زمان نکتینی در واتیکان. در شوش، قطعات کوچکی از مجسمه‌ی داریوش یافته شده که سه برابر اندازه‌ی طبیعی است، اما گویی نقش برجسته‌ی است که از آن مجسمه‌ی را ریخته‌اند.<sup>(۸)</sup> همین مختصر ثابت می‌کند که مجسمه‌ی کامل و دور تا دور، از هنرهای بومی روزگار هخامنشیان نبوده است. وسیله‌ی ابراز هنر در دوره‌ی هخامنشیان حجاری نقش برجسته بوده است.

در میان سردیس‌های مضاعف حیوانات که به عنوان سنگ پا کارقوس بر روی ستون‌ها به کار می‌رفت و پیش از این درباره‌ی آن بحث شد، گاو نر (لوحه‌ی ۶۰) و گاوهای نر بالدار با صورت آدمی (لوحه‌ی ۶۱)، شیرها و حیوان مرکبی را می‌توان دید که اصولاً شیر است. از اسب‌های پاسارگاد و قوچ‌های پفلاگونه خبری نیست. حیوان مرکب تخت جمشید سواد دقیق مجسمه‌ی مشابه پاسارگاد نیست، اما هر دو زاده‌ی نمونه‌ی واحدی از هنر اورارتویی هستند که نمونه‌ی ظریف مفرغی آن در شکل ۳۵۴ تصویر شده است. نمونه‌های ایرانی از میان انواع گوناگون انتخاب شده‌اند. اما این واقعیت که در بین مجسمه‌های ایرانی، ابوالهول و شیردال دیده نمی‌شود ولی در میان مجسمه‌های دیگر جاها فراوان است، از مسئله‌ی فراتر از انتخاب حکایت می‌کند. این هنری است استاندارد شده و مقررات سخت آن اجازه‌ی هیچ‌گونه انحرافی را نمی‌دهد. اگر چند اثر هنری مربوط به دوره‌ی اردشیر دوم را کنار بگذاریم، میان شیئی که در هنگام سلطنت داریوش، در حوالی ۵۲۰ ق م، ساخته شده است و آنچه در عهد خشیارشا، در ۴۶۵ ق م، ساخته شده کوچک‌ترین

تفاوتی نمی‌توان یافت. حال آنکه در این دوره، شاهد عظیم‌ترین تغییر و تحول در هنر یونانی هستیم.



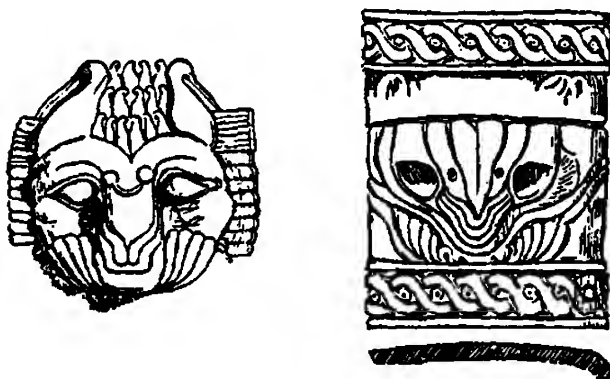
شکل ۳۵۴

مضمون‌های هنری نیز به اندازه‌ی شکل‌های هنری کلیشه‌یی بودند. کاوش‌های تخت جمشید سبب شد تعداد مجسمه‌های به‌دست آمده از عصر هخامنشیان چندین برابر شود. پاره‌یی از این اشیا چنان سالم و نو می‌نمایند که گویی تازه از زیر دست حجار هنرمند بیرون آمده‌اند. اما حتی یک نمونه هم در این میان نمی‌توان یافت که اندیشه یا نکته‌یی نو را ابراز دارد و یا توانسته باشد از محدودیت‌های دیگر اشیای مشابه قدمی فراتر گذارد. این آثار به رغم اجرای حد اعلای هنرمندی و چیره‌دستی در ساختشان، نماینده‌ی ایستایی مطلق و خفقان کامل‌اند.

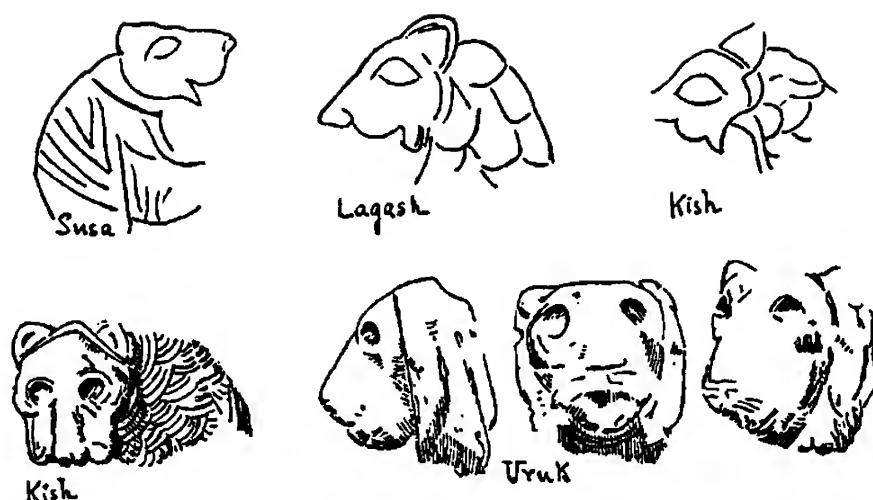
آنچه گفته شد از اهمیت اکتشافات نوین و اشیای تازه پیدا شده ذره‌یی نمی‌کاهد، مانند کشف سر آدم‌گونه‌ی گاونر بالدار ستون دروازه‌ی سه‌دره (لوحه‌ی ۶۱). چون سرهای حیوان مشابه دروازه‌ی اصلی را مدت‌ها پیش متعصبان شکسته‌اند، این سر دیس نخستین نمونه‌ی تمام و کمال به‌دست آمده‌ی سر آدم است. هنر ایران باستان به خوبی از قابلیت تجرید برخوردار بود و به‌درستی می‌توانست انواع مردم عادی را که هنرمند با آنها سر و کار داشت تصویر و مجسم نماید. با آنکه همانند تمام مجسمه‌هایی که در معماری باید نقشی ایفا کنند، از نظر جزئیاتی چون مو و پر و غیره به‌شدت سنت ساخت است اما به هیچ‌وجه ادامه و دنباله‌روی انواع آشوری و بابلی نیست.<sup>(۹)</sup> نمونه‌ی آریایی بومی است. باید آنرا با بسیاری از دیگر تصویرهای نیم‌رخ، مانند نمونه‌های ارائه‌شده در لوحه‌های ۷۵، مقایسه کرد. در این نیم‌رخ‌ها نیز جزئیات موها و چشم‌ها سنت ساخت است، اما جمجمه و دماغ و لب‌ها و گونه‌ها شکل طبیعی دارند. در میان انبوه

مجسمه‌های هخامنشی فقط یک نمونه‌ی فارغ از سنت وجود دارد. در این طرح کوچک که فقط ۲۵ سانتیمتر مربع اندازه دارد، دو سر آدمی با وسیله‌ی نوک‌تیزی بر روی سنگ سختی حکاکی شده است. باید بخشی از کفش پیکره‌ی داریوش باشد. از آنجایی که این طرح پیش از آنکه کفش داریوش را رنگ قرمز، بزنند حکاکی شده است، تاریخ آن باید دوره‌ی قدیم‌تری، یعنی پیش از ۵۰۰ ق م باشد (پایین لوحه‌ی ۷۲). طرحی که از این دو سر تهیه شده شاهکار است و با بهترین نقاشی‌های روی گلدان‌های یونانی رقابت می‌کند و البته اثر هنرمندی یونانی هم نیست. از روی این دو نمونه شاید بتوان گفت که آریاها مجموعه‌ی دراز، پیشانی عقب‌رفته، دماغ کشیده‌ی بزرگ و گونه‌های برجسته و لب‌های نسبتاً کلفت داشته‌اند. از آگاهی‌های به دست آمده از مجسمه‌های رنگ‌شده‌ی دارای گیسو و ریشی که به سنگ لاجورد مزین شده است، استنباط می‌کنیم که موی آنها نیز سیاه رنگ بوده است.

پس از مجسمه‌هایی که صرفاً خدمتگذار معماری‌اند، نوبت به تصاویری می‌رسد که جنبه‌ی نمادی دارند. هر جا که می‌باید فضایی مثلثی شکل و خالی - عمدتاً سینه‌ی دیوار پلکان‌ها - را انباشت، آن را با صحنه‌ی نبرد گاو نر و شیر (لوحه‌های ۴۷ و ۶۲) پر می‌کردند. این نوع شمایل‌سازی یکی از انواع بی‌شمار نبرد حیوانات در هنر باستانی سومریان و هیتی‌ها بود. این نمونه‌ها از گذشته‌ی بسیار دور هزاره‌ی دوم، با واسطه‌گری آناتولی، به هنر آشوری و اورارتویی انتقال یافته بود. در تخت جمشید، این صحنه‌ی گاو نر و شیر همیشه در کنار صف باجگذاران آورده شده که تصویری مربوط به جشن سالیانه‌ی نوروز است. نوروز در گاهشماری ایرانی به هنگام اعتدال بهاری واقع می‌شود. این گونه ارتباط حاکی از مفاهیم نجومی است. شیر و گاو نر هر دو از نشانه‌های منطقه‌البروج‌اند. از سوی دیگر، این ترکیب تقریباً حکم نشان یا علامت پرچمی را پیدا کرده است، مانند شیر و خورشید امروزی. این نشانه که ظاهراً منشأ نجومی دارد، امروزه نوعی علامت پرچمی شده است. از مدت‌های مدید پیش آشکار بود که این گونه مناظر رغبتی فطری دارند که روزی علامت روی پرچم و درفش شوند. شیر و گاو تنها نمونه از این نوع است که در هنر هخامنشی دوام آورده.

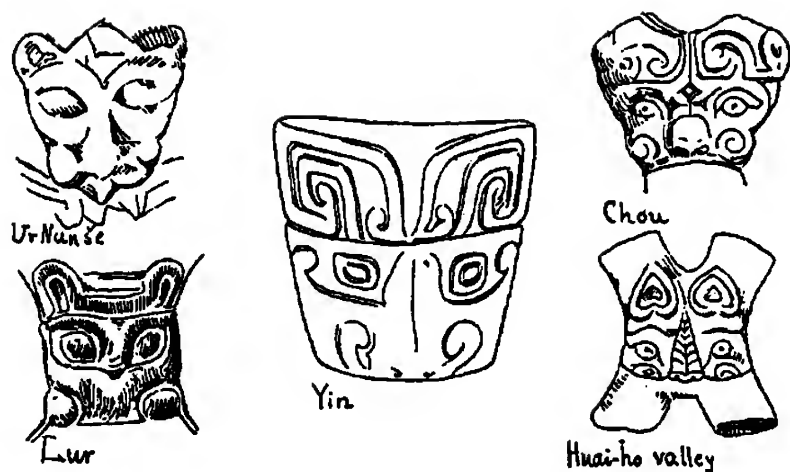


شکل ۳۵۵

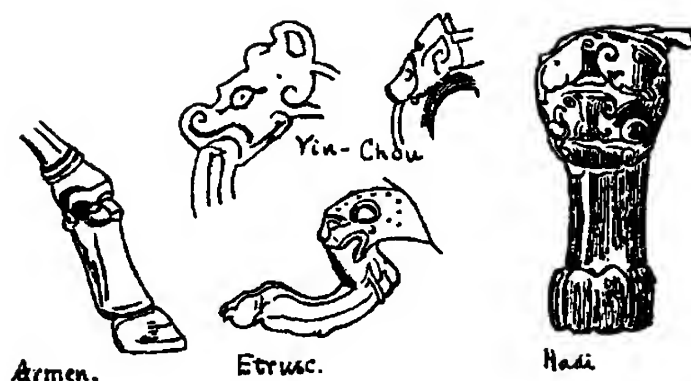


شکل ۳۵۶

جزئیاتی که در بخش پایین تچره (عهد خشیارشا) در لوحه‌ی ۶۲ نشان داده شده نمایانگر تمام خصوصیات غولدیس‌های سرستون‌ها است. اما در اینجا باید به نکته‌ی حایز اهمیت توجه نمود. در شکل ۳۵۵، سر شیر از تخت جمشید (زمان داریوش) و بخشی از قبضه‌ی استخوانی خنجری از آشور آورده شده است. از یک سو، ارتباط موجود میان این دو آشکار است و از سوی دیگر، منظره‌ی روبه‌روی سر شیر یکی از کهن‌ترین نمونه‌های هنر سومری است. در شکل ۳۵۶، چند گونه سر شیر نشان داده می‌شود که متعلق به دوره‌ی مسیلم شوش، لاگاش، اوروک و کیش است. این نمونه‌ها را ۲۵ قرن از یکدیگر جدا می‌سازد و دنبال کردن تحولات این مدت زمان در این نمونه‌ها دشوار نیست. در شکل ۳۵۷، نمونه‌ی از «اورنانشه» که تقریباً یکصد سال بعد از مسیلم است و پایین آن نمونه‌ی رایج در لرستان حوالی ۱۴۰۰-۱۰۰۰ ق م ارائه می‌شود. پیش از این، آنجا که درباره‌ی اشیای مفرغی لرستان و اوردوس گفت‌وگو می‌کردیم، از اصطلاح «مفصل جانوری» ذکری به میان آمد. گفتیم که چه گونه بیش از همه، سر شیر و سپس دیگر حیوانات را به گونه‌ی تزینی به کار می‌گیرند تا بخش‌های مختلف شیئی را به یکدیگر متصل سازند و بخشی از شیئی از دهان حیوان بیرون می‌آمد. این نگاره را چون ترسناک می‌نمود در هنر یونانی به کار نمی‌بردند، اما میان اتروسک‌های مغرب‌زمین و اورارتوی مشرق رواج داشت. در شکل ۳۵۸، نمونه‌های بیش‌تری ارائه شده است. چند نمونه از اوایل تاریخ چین است و مانند دیگر نمونه‌های شکل ۳۵۷، آنها نیز چنین هستند. در چین که شیر شناخته نبود، این سرها را شکمباره می‌گفتند و از آن حیوانی افسانه‌ی می‌دانستند که وجود خارجی نداشت. این نمونه‌های به‌دست آمده از تخت جمشید و آشور و لرستان تنها نشاندنده‌ی رابطه‌ی میان اشیای چینی با اشیای خاور نزدیک است. اما این ارتباط و وام‌گیری باید در دوره‌ی بسیار پیش‌تر صورت گرفته باشد. نمونه‌ی چینی، مانند حیوانات تصویر شده بر روی مفرغ اوردوس، تقلید و تعبیری است از حیواناتی که پیش از اینها در میان حیوانات خاور نزدیک دیده می‌شده است.

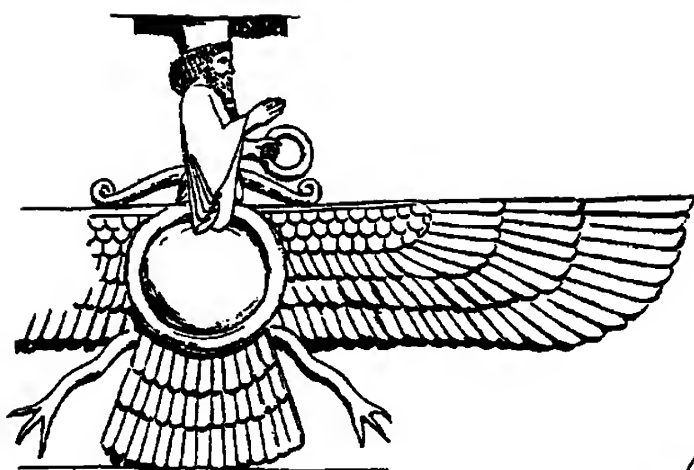


شکل ۳۵۷

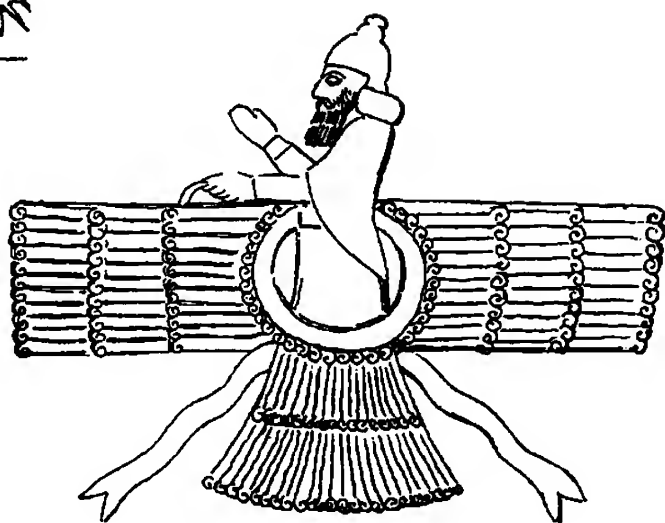


شکل ۳۵۸

از بحث اصلی منحرف شدیم. همان‌گونه که صحنه‌ی جنگ شیر و گاو نر تنها نمونه‌ی دوام‌آورده از میان انبوه صحنه‌های جنگ حیوانات گوناگون است، تصویر ابوالهول مذکر که شیری بالدار با سر آدمی است نیز تنها نمونه‌ی به‌جا مانده از میان انبوه این‌گونه موجودات مرکب در هنر هیتی و آشوری است. کاربرد این موجود در تخت جمشید به یک مضمون اختصاص دارد: پرستش و نیایش در حالی که در برابر یکدیگر قرار گرفته باشند و قرص بالدار در میانشان جای داشته باشد (لوحه‌ی ۶۳). این ابوالهول‌ها نیز تمامی خصوصیات سبکی غول‌پس‌ها و سردیس‌های مضاعف حیوانات را دارند. آنها تاج سلطنتی و آسمانی بین‌النهرین را بر سر دارند که استوانه‌یی است بلند با سه جفت شاخ و ردیفی پر در بالای آن. بیش‌تر اوقات، اما نه همیشه، در نیزار تزیینی انبوهی نشسته‌اند. این‌گونه نیزار، پس از گلمیخ گلسرخ‌ی و درخت سرو، سومین نوع گیاهی است که بیش‌تر از سایر گیاهان در تزیینات هنر هخامنشی دیده می‌شود. هیچ دلیلی در دست نیست که چرا از این‌گونه ابوالهول به عنوان پاسدار و محافظ دروازاها، یا به عنوان سنگ پا کارقوس استفاده نشده است، اما سنت اجازه داده که این چنین مصرف نشده‌اند.



شکل ۳۵۹



شکل ۳۶۰

با آنکه قرص خورشید در بالای در مقبره‌ی مادی واقع در صحنه دیده می‌شود، در تخت جمشید آنرا فقط در جایی به کار می‌برند که فضای موجود اجازه نمی‌دهد هیچ بخشی از آن از خط مستقیم بال‌ها بیرون بزند (لوحه‌ی ۶۳). در سایر مکان‌ها نماد اهورمزدا جای آن را می‌گیرد، که تفاوتش با قرص آفتاب در این است که نیمی از تصویر ایزد از میان قرص برمی‌خیزد (شکل ۳۵۹ و لوحه‌ی ۶۴). این وجه تمایز دو نوع نماد به پیش از روزگار هخامنشیان برمی‌گردد. در آشور، این نماد اگر بدون تصویر ایزد باشد مظهر شمش، ایزد آفتاب است، و اگر با تصویر ایزد باشد، مظهر آشور می‌شود (شکل ۳۶۰). در نمونه‌های مربوط به دوره‌ی آشور نصیرپال، ایزد در داخل قرص ایستاده است. بعدها همیشه در حال برآمدن از قرص تصویر می‌شود. در ایران مظهر اهورمزدا، خدای آریایی‌ها است. ایرانیان نه تنها شکل این نماد را می‌گیرند بلکه کاربردش را نیز دقیقاً اقتباس می‌کنند و آن را در بالای تصویر شاه می‌آورند. این نمادها در جزئیات نیز همانندند. نوارهایی که از قرص آویخته شده‌اند یا به چند انگشت و یا به مارپیچی کوتاه منتهی می‌شوند. این نماد معمولاً در بالای تصویر شاهان شناور است و مظهر آن عنایت آسمانی است که شاه را مصون و محفوظ

می‌دارد. عنایتی که شاهان در کتیبه‌های خود به آن اشاره مکرر می‌کنند. شاه هر آنچه می‌کند در سایه‌ی اهورمزدا انجام می‌دهد. شکل ۳۵۹ طرحی است از روی آنچه بر درهای دروازه‌ی سه‌دره (خشیارشا) تصویر شده و لوحه‌ی ۶۴ که رنگی است از روی یکی از درهای تالار صدستون (اردشیر اول) گرفته شده است. این نقش را در سال ۱۹۲۳ کشف و خوشبختانه آبرنگی از آن تهیه کردم. چند ماه بعد، اصل نقش به کلی از میان رفته بود. رنگ‌ها بر روی زمینه‌ی مشکی تلؤلؤ پیدا می‌کنند و تقریباً شفاف می‌شوند. آبی فیروزه‌یی به قرمز صورتی ملایم تبدیل می‌شود. رنگ زرد سایه‌یی نارنجی یا طلایی دارد. رنگبندی‌ها با ارغوانی تیره، آبی لاجوردی و سبز زمردی که به‌ندرت مصرف شده است کامل می‌شود. به هنگام کاوش قسمت‌هایی از مجسمه‌های دروازه‌ی سه‌دره که در زیر خاک مدفون بودند، رنگ‌های اصلی این مجسمه‌ها، بی‌آنکه تغییر یافته باشند، برملا شدند. رنگ‌های قرمز با ارغوانی و آبی فیروزه‌یی همراه با پوششی فلزی، شاید از طلا. در دیگر جاها تقریباً تمام آثار رنگ‌ها ناپدید شده است و بسیاری از مجسمه‌ها هم هیچ‌گاه اتمام نیافته و در واقع، رنگ نشده بوده‌اند. در حالی که تمام آنها را رنگ شده یا در شرف رنگ شدن تصور می‌کردند. روی هم‌رفته، این‌گونه رنگبندی بر زمینه‌ی سیاه بسیار براق و صیقل یافته با رنگبندی به کار رفته در یونان تفاوت کلی دارد.

در بعضی موارد، به جای رنگ آمیزی، با کار گذاشتن سنگ‌های قیمتی خاتم‌بندی می‌کردند. مثلاً در کاخ تچره، همان‌گونه که در لوحه‌ی ۷۳ نشان داده شده است، محاسن داریوش را از سنگ لاجورد در آورده‌اند. تاج، گردنبند و دستبند او از طلا ساخته شده بود که البته خیلی پیش از اینها، آنها را دزدیده بودند. در دروازه‌ی سه‌دره نیز طلا مصرف کرده بوده‌اند. در پاسارگاد، چین‌های لباس شاه بعضاً با طلا پوشیده شده بود. از چهار مجسمه‌ی کوروش در پاسارگاد فقط یک چشم به‌دست آمده (لوحه‌ی ۷۲) و از این قطعه‌ی باقی‌مانده آشکار است که ابروها و مژه‌ها با فلز خاتم‌بندی شده بوده است.

گروه بعدی مجسمه‌ها که باید به آنها پرداخت، روی سطح داخلی لغاز درها قرار دارند، جایی که تنها در صورت ضخیم بودن دیوارها امکان آن پیش می‌آید. اگر هنرمند در انتخاب چنین سطحی برای ایجاد صحنه‌ی مورد نظر آزادی عمل داشته، باید گفت که انتخابی ناهنجار کرده است. زیرا این نقوش برجسته را تنها می‌توان از فاصله‌ی بسیار نزدیک، به هنگام عبور از درگاه، تماشا کرد. اما ظاهراً حق انتخابی در کار نبوده و باز هم از سنتی دیرپا اطاعت می‌کرده است. در هنر هیتی یا آشوری، نقوش برجسته‌ها را معمولاً بر روی سنگ‌های بخش پایین دیوار، که مانع از نفوذ رطوبت به بدنه‌ی پایین دیوار و فرسایش آن می‌شود، حجاری می‌کردند. این تخته سنگ‌ها ضخامت درگاه‌ها را نیز می‌پوشانده است. گاهی در داخل دروازه‌ها - محل معمول برای نصب مجسمه‌های محافظ عظیم‌الجثه - تندیس همزاد بزرگی را در میان حیوانات می‌آوردند. در معماری ایرانی کاربرد این نوع لوح سنگی قایم رسم نبود، اما در و طاقچه و پنجره‌ها، همانند دیواره‌ی

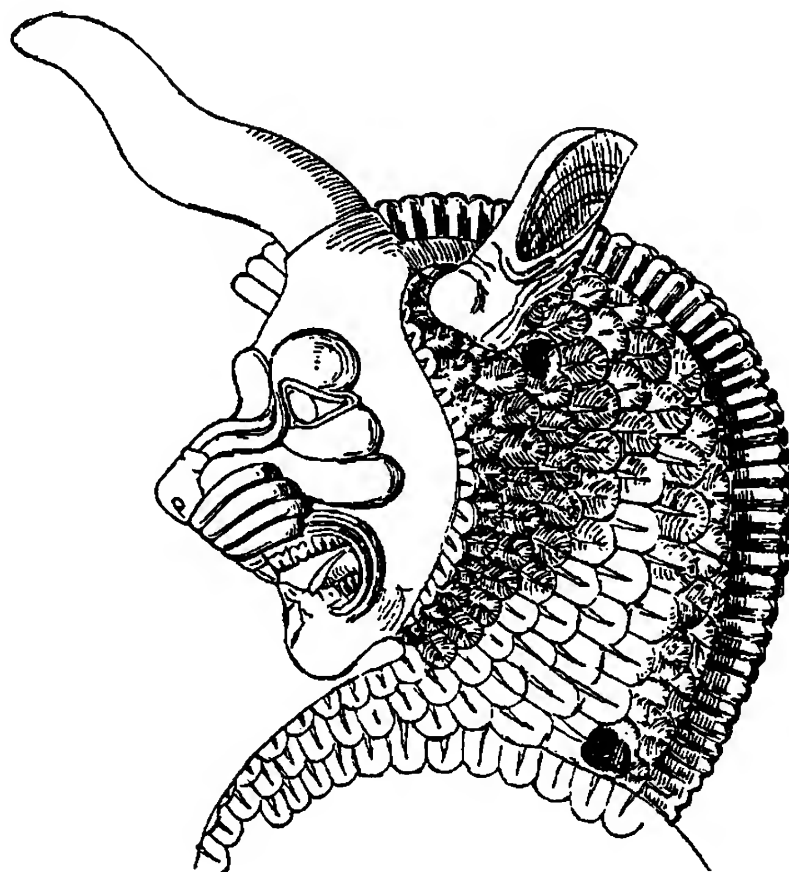
محافظ پلکان‌ها، از بقایای آنها هستند. در معماری یونانی افریزهای تزئینی و کتیبه‌های دوریسی و سنتوری‌ها را در بخش بالایی دیوار کار می‌گذارند. اما در معماری ایرانی نقش‌های برجسته را در همان مکانی جای می‌دهند که در گذشته، لوح سنگی قایم را نصب می‌کردند. این سنت و سلیقه‌ی دیرین و باستانی حتی تا اواخر دوره‌ی صفویه و اوایل دوره‌ی قاجار در معماری ایران دوام آورد. بنابراین، لغاز درها - به فارسی باستان، اردستانه<sup>۱</sup> - یا لوح‌های سنگی قایم و دیوار پلکان‌ها جای نصب نقوش برجسته است. همین محل نصب و کارگذاری نقش برجسته‌ها در معماری ایرانی خود دلیلی کافی و قاطع است بر اینکه معماری تخت جمشید زاده‌ی معماری هیتی است.

در کاخ «پی» واقع در پاسارگاد (لوحه‌ی ۷۲) خصوصیتی باستانی حفظ شده است. بدین معنی که مجسمه‌ها (شاه که در حال بیرون رفتن از اتاق است و ملازمی چتر به دست او را دنبال می‌کند) را در عمق سطح لغازها گذاشته و آن را با حاشیه‌ی ساده قاب گرفته‌اند. لبه‌ی این حاشیه از یک سو، سطح اصلی لغاز است و از سوی دیگر، خط مرزی راه بیرونی. بنابراین، از هر ارتفاع و بلندایی نمی‌توان مجسمه‌ها را دید. در کاخ‌های «اس» و «ار» این قاب را کنار گذاشته‌اند و عمق کم نقش برجسته از هر ارتفاعی پیدا است. تفاوت دیگر میان تخت جمشید و پاسارگاد در مضامین مجسمه‌ها است. تنها یک مضمون در هر دو محل مشترک است و آن، شاهی است که در زیر چتری ایستاده است. در کاخ «پی» همزادی که چهاربال و لباس ایلامی بر تن و تاجی بیگانه و احتمالاً مصری بر سر دارد در آستانه‌ی کاخ «ار» (دروازه اصلی) ایستاده است. عده‌ی این نقش را تصویر کوروش دانسته‌اند که پنداشتی کاملاً خطا است. در کاخ «اس» می‌توان آثار صف جنگجویانی که اسبانی را راه می‌برند و آدم‌ها یا همزادانی را ملاحظه کرد که، همانند نمونه‌ی آشوری، پایی شبیه پرندگان دارند. هیچ‌یک از این مضامین در تخت جمشید دیده نمی‌شود.

بر روی درهای سه‌طرفه‌ی تچره (که کامل نشده‌اند) و بر روی درهای چهارطرفه‌ی تالار صدستون (کامل شده) پیکر آدمی تصویر شده است که با گاوی نر و شیر و شیردالی که دم عقرب دارد (لوحه‌ی ۶۵ و ۶۶) می‌جنگد. این پهلوان جامه‌ی سلطنتی بر تن ندارد و از این رو، به خلاف آنچه نامیده می‌شود، شاه نیست. احتمال دارد تصویر گرشاسب، پهلوان اساطیری باشد که با شمار زیادی هیولا جنگیده بود و بعدها رستم جای او را گرفت. هر چند بر کاربرد عمدی عدد چهار و اهمیت نمادی نبرد انگشت گذاردیم، اما در داستان‌های اساطیری ایران چنین گروهی مرکب از چهار هیولای حیوانی سراغ نداریم. اشاره به چنین عددی را فقط در پیشگویی‌های دانیال نبی می‌توان یافت. چون در کتاب دانیال نبی اثر اندیشه‌های دیگری را نیز می‌توان ردیابی کرد، بعید نیست که ارتباط مبهمی با این چهار مجسمه داشته باشد. اما درباره‌ی نوع شمایل‌سازی، اینها از داستان باستانی نبردهای گیلگمش، متعلق به عصر سومریان، الهام گرفته‌اند. در کاخ



تجربه، نوع سومری کهن دیگری از شمایل سازی نیز دوبار تکرار شده و آن پهلوانی است که شیری را خفه می کند (لوحه ی ۷۰).

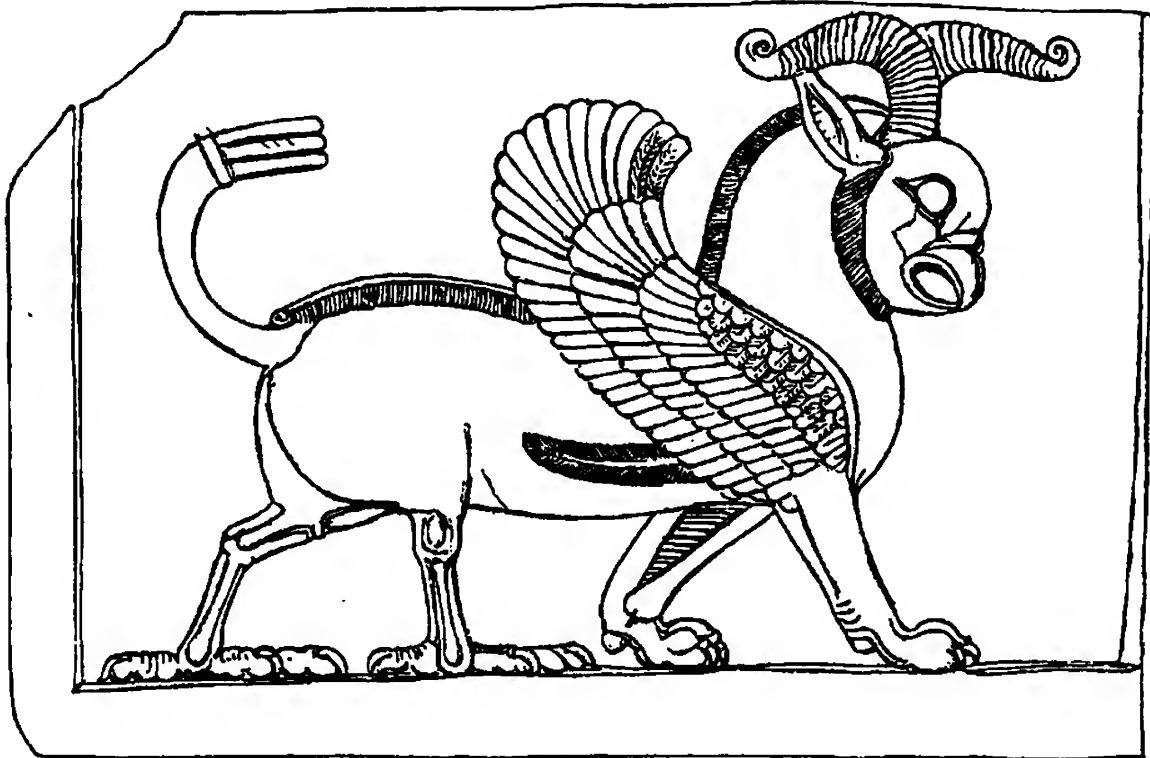


شکل ۳۶۱

یکی از شیردال ها را اغلب بزیر می خوانند (شکل ۳۶۱)، اما این موجود در واقع جفتی شاخ دارد که به علت اصرار شدید در نیمرخ کشیدن تصویر، شاخ ها بر روی یکدیگر افتاده است. در نتیجه، برای بیننده این تصور ایجاد می شود که این حیوان یک موجود اساطیری تک شاخ است. در کتابخانه ی ملی پاریس تخته سنگ کوچکی (شکل ۳۶۲) وجود دارد که بر روی آن، نیمرخ شیردال دیگری در حال راه رفتن تصویر شده است. این شیردال جفتی شاخ قوچ دارد که از یک نقطه رویده اند و اگر از روبه رو نگاه شود، یکی به راست و دیگری به چپ پیچ می خورد. قصد این بوده است که در تصویر نیمرخ، این خصوصیت بارز و برجسته ی هیولا آشکار باشد. همان اصلی که در نقش های روی سفال به دست آمده از مجتمع مسکونی تل باکون، نزدیک تخت جمشید، نیز دیده می شد.

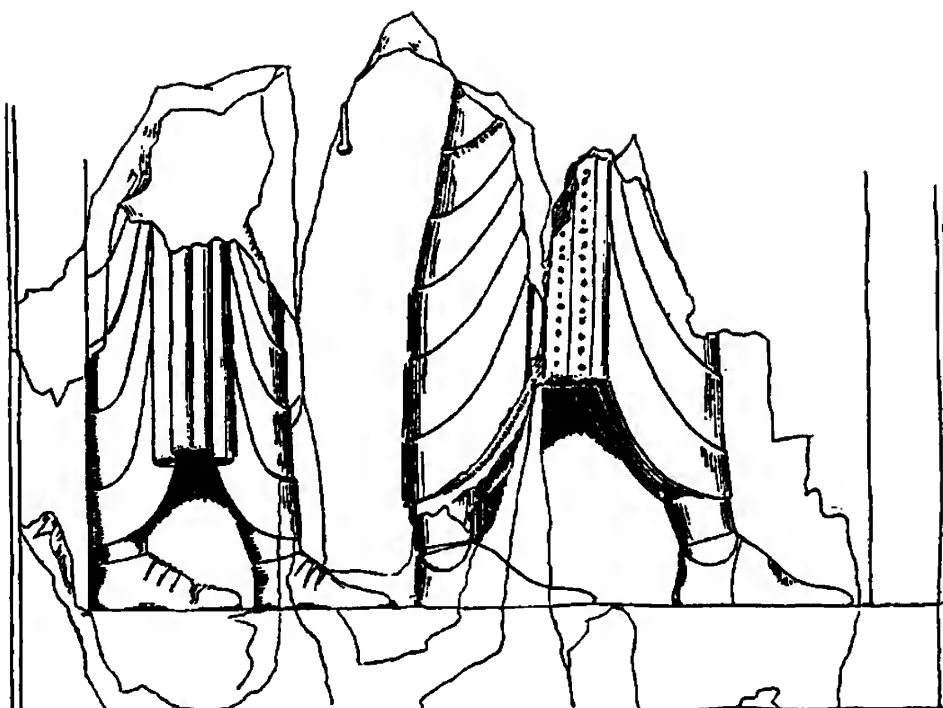
دیگر نقوش برجسته صحنه هایی از زندگانی خصوصی یا اجتماعی شاه را نشان می دهد. تصویر شاه که در زیر چتری از کاخ خود خارج می شود (لوحه ی ۷۰) را مجبور بوده اند بر روی درهای نمای کاخ های کوچک و نیز در ورودیه ی دروازه ی سه دره به اندرون حجاری کنند. این نخستین مورد از قواعد کلی است. تمام نقش هایی که این گونه صحنه ها را تصویر می کند در همان نقطه هایی است که این صحنه ها روی می داده

است. بر روی درهای مقابل، به عکس، شاه در حال ورود به تالار نشان داده می‌شود، البته بدون چتر. چتر گذشته از اینکه عملاً از آن استفاده می‌شد، یکی از نشانه‌های سلطنت نیز به شمار می‌آمد. یک‌بار بر روی ستون سنگی متعلق به سارگن اکدی و چند بار هم در نقش برجسته‌های آشوریان تصویر شده است. اما تا به حال، نمونه‌ی آن در هنر نو - بابلی دیده نشده است. انبوهی از شواهد وجود دارد که ثابت می‌کند همانندی‌های هنر باستانی ایران با هنر باستانی آشور به مراتب بیش‌تر از همانندی‌های آن با هنر بابل است. در حالی که، بابل همسایه‌ی ایران بود و آشور دست‌کم صدسال پیش از آنکه سنگ بنای تخت جمشید گذاشته شود از صفحه‌ی روزگار محو شده بود. چنین ملاحظاتی مؤید فرضیه‌ی است که وجود اتصال زمانی و مکانی میان تخت جمشید و آشور با واسطه‌گری ماد است. با این همه، مطالعه‌ی دقیق‌تر آشکار می‌سازد که رابطه و بستگی تخت جمشید با کهن‌ترین مرحله‌ی هنر آشوری (آشور نصیرپال، سده‌ی نهم پیش از میلاد) بیش‌تر است از آخرین دوره‌ی هنر آشوری (آشور بانپال، سده‌ی هفتم پیش از میلاد). نتیجه می‌گیریم که به جای آشور، باید اورارتو را منبع الهام هنر تخت جمشید بدانیم و نمونه‌های آشوری از آن رو مطرح شده است که هنر اورارتو کم‌تر شناخته شده بوده است.



شکل ۳۶۲

شاه همیشه جامه‌ی ایرانی بر تن دارد. جامه‌ی از پارچه‌ی ساده و لطیف مستطیل شکل که طولش در جلو و پشت از گردن تا قوزک پا را می‌پوشاند و پهنایش کمر را دور می‌زند، با آستین‌های دراز و شکافی برای سر. جامه در دو طرف باز است و با کمربندی دور کمر نگاه داشته می‌شود. از خصوصیات این‌گونه جامه



شکل ۳۶۳

چین‌های مفصلی است که تا مج پا آویزان است و حاشیه‌های آن نیز در جلو و پشت روی هم می‌افتد. در لوحه‌ی ۷۱، دو نمونه از دروازه‌ی سه‌دره (داریوش) و هدیش (خشیارشا)، و یک نمونه از پاسارگاد (کوروش - مقایسه شود با شکل ۳۶۳) آورده شده است. این‌گونه جامه‌ی چین‌دار را، که در مجسمه‌های کوروش چندان فراخ و بلند نیستند، دلیل انکارناپذیری بر نفوذ هنر یونانی می‌دانستند. تا اینکه آشکار شد خود ایرانیان دست‌کم در زمان بنای پاسارگاد (۵۵۹-۵۵۰ ق.م) آن را به وجود آورده بودند. از این گذشته، سبک پاسارگادی تفاوت دیگری نیز دارد و آن اینکه جامه را از زیر کوتاه کرده و بریده‌اند، به طوری که اگر کسی که جامه را بر تن دارد خم شود لبه‌ی پشت جامه دیده می‌شود. این‌گونه جامه‌ی هخامنشی نه تنها در ۵۵۹-۵۵۰ ق.م ابداع و رایج شده، بلکه در سال‌های ۵۵۰-۵۰۰ مختصر تغییر هنرمندانه‌ی نیز در آن پدید آمد. این تاریخ‌های قدیم‌تر، کل مسئله را از بنیان دگرگون می‌سازد. در حدود ۵۵۰ ق.م، هنر یونانی که خود در حال تحول بود، هنوز با این سبک چین‌اندازی در جامه، که اصولاً شبیه به جامه‌ی هخامنشیان است، آشنا نبود. بنابراین، تمام نمونه‌هایی که تا به حال مقایسه شده‌اند مؤخر بر سال‌های ۵۴۰-۵۳۰ ق.م<sup>(۱۰)</sup> می‌باشند. حتی بدون فضل تقدم تاریخی پاسارگاد، نمی‌توان پذیرفت که نفوذ و تأثیر هنر یونانی اولیه پیش از سال ۵۵۰ به ایران رسیده باشد. اما نکته‌ی مهم‌تر این است که هنر ایرانی و یونانی اصولاً با یکدیگر تفاوتی بنیادین دارند و بیش‌تر باید احتمال داد که یونانی‌ها از ایرانیان وام‌گیری کردند و بعد آن‌را به روش خاص خود متحول ساختند. در هنر یونانی، حتی در مراحل اولیه‌ی آن، جامه‌ی چین‌دار یکی از بارزترین ابزار بیان

هنری است. ابزاری که از کسب بصیرتی کاملاً نوین نسبت به روابط میان فضا و بدن و حرکت و جامه حاصل آمده و گویای عواطف و معنویات است. در ایران جامه‌ی چین‌دار چیزی نیست به جز وسیله‌یی که میان جامه‌ی پارسی و جامه‌ی مادی و دیگر انواع لباس‌های ملی تفاوت می‌گذارد. در میان سی قومی که تخت شاه را بر دوش دارند یا باج و هدیه می‌آورند اقوام دیگری نیز لباس چین‌دار بر تن دارند، مانند مردم سوریه در لوحه‌ی ۷۸، البته به شیوه و اسلوبی دیگر. تنها هدف از پوشاندن لباس چین‌دار مشخص نمودن قومیت اشخاصی است که تصویر شده‌اند. به عکس جامه‌ی پارسیان، لباس مادی که از قبا و شلوار تشکیل می‌شود هیچ‌گاه چین‌دار نیست. همچنان‌که در لوحه‌ی ۷۶ (بالا) پیدا است، هنرمند ایرانی دوست داشت مادها و پارس‌ها را به ترتیب یک در میان تصویر نماید تا از تضاد میان جامه‌ی چین‌دار و لباس ساده نظمی آهنگین بیافریند. همین گونه نظم آهنگین ساده در تصویر کردن یک در میان جامه‌ی چین‌دار و لباس ساده - همراه با طرح‌های ریزنقش روی پارچه‌ها - را در طاق بستان (آغاز سده‌ی هفتم میلادی، شکل ۴۱۷) و بیش از یک‌هزار سال بعد نیز در سامرا (سده‌ی نهم میلادی) شاهدیم که به عنوان یکی از اصول هنری رعایت شده است. چنین اموری فقط و فقط در صورتی تا این پایه دیرپا و مقاوم می‌شوند که ریشه‌هایی بس عمیق داشته باشند. بنابراین، در اینجا ما به نیت اولیه‌یی که سبب آفرینش لباس چین‌دار پارسی شد پی می‌بریم. در اینجا هیچ‌گونه اثری از نفوذ یونانی نمی‌توان یافت. امری صرفاً ظاهری چون چین لباس اگر اقتباس شده یا وام گرفته شده باشد به هیچ وجه نمی‌تواند بیش از هزار سال دوام بیاورد.

در تالارهای بار عام، مناسب‌ترین مضمون برای مجسمه‌سازان، شاه جلوس‌کرده بر تخت است. شکل ساده‌ی این مضمون، چهار بار بر لغازهای دو درب دیوار عقبی تالار صدستون (لوحه‌ی ۶۸) و روی دیوارهای جانبی دروازه‌ی سه‌دره دیده می‌شود. اردشیر اول، در لباس تمام‌رسمی، زیر شاه‌نشین مليله‌دوزی‌شده‌ی بر تخت سلطنت نشسته و تنها یک ملازم پشت سر او ایستاده است که مگس‌پرانی در دست دارد. این‌گونه مگس‌پران که از دم گاو نر وحشی فراهم می‌شود، همانند چتر، از علایم سلطنتی است و در هندوستان امروزی نیز به کار می‌رود.

کرسی‌یی که شاه بر آن نشسته است بر روی اسبابی قرار دارد که در کتیبه‌ها آن را «گاتوش»<sup>۱</sup> و در فارسی امروزی تخت می‌نامند. این وسیله با همین شکل و کاربرد در تخت مرمرین کریم‌خان زند (سده‌ی هیجدهم) و تخت طلای فتح‌علی شاه قاجار (سده‌ی نوزدهم) در تهران دیده می‌شود. در میان پایه‌های سنگین تخت، سی نفر نمایندگان اقوام تشکیل‌دهنده‌ی شاهنشاهی تخت را نگاه داشته‌اند. چنان در نشان دادن این معنا افراط شده است که گویی این پیکرهای کوچک واقعاً تخت را بر دست بلند کرده و نمی‌گذارند پایه‌های آن به زمین برسد (لوحه‌ی ۶۹). همراه با صف باجگذاران، اینها مهم‌ترین موضوع و مضمون نقش برجسته‌های

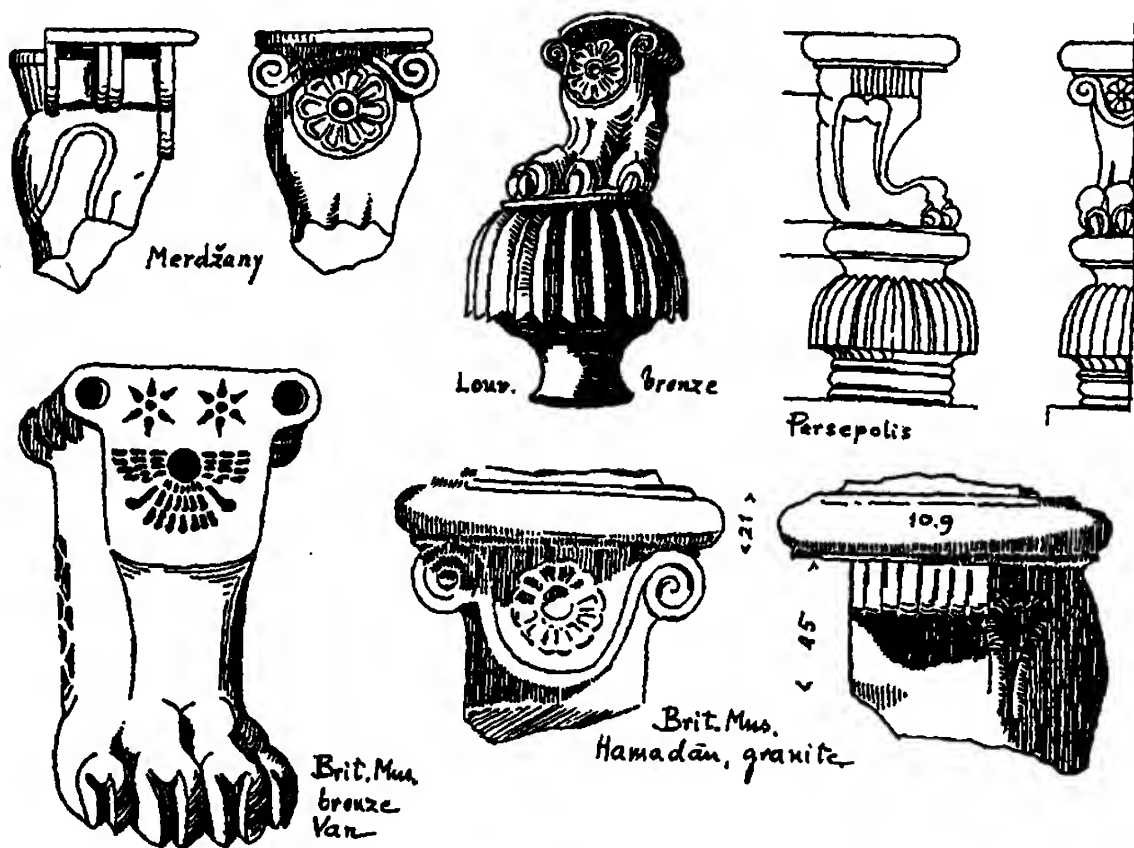
1. *gāthush* (= *kline*)

تخت جمشید می‌باشند. اما شرح کامل این مطالب پر از اطلاعات مردم‌شناختی و تاریخی خود نیازمند فرصت و موقعی جداگانه است.

در دروازه‌ی سه‌دره (لوحه‌ی ۶۸) به جای ملازم، شاه دیگری ملبس به تمام جامه‌ها و علایم سلطنتی در عقب ایستاده و دست راست خود را بر پشت کرسی شاه گذاشته است. چون نشستن و تکیه دادن بر تخت شاهی گناهی بود که مستوجب مرگ بود، این دست گذاشتن بر کرسی شاهی معنای نمادینی را بیان می‌دارد. شاه بر تخت جلوس کرده داریوش و شاه ایستاده خشایارشا ولیعهد و وارث تاج و تخت است. همین مضمون، با جزئیات بیش‌تر و به همراه صحنه‌ی بارعام، بر لوح‌های سنگی قایمی تکرار شده است که در عمارت مجاور حرمسرا از سمت شرق کشف شده‌اند.

این صحنه‌ی بزرگ بارعام، چهار بار بر روی دو درب دیوار جلوی تالار صدستون تکرار شده است (لوحه‌ی ۶۷). این صحنه با مضمون واحد به شش بخش جدا و سوار بر روی یکدیگر تقسیم شده است. این تمهید برای حل پاره‌یی مسائل مربوط به اصول ژرف‌نمایی اتخاذ شده است. اما در ضمن انتخابی است برای جوابگویی به نیازمندی‌های معماری و مثال خوبی است برای اثبات این ادعا که معماری تعیین‌کننده‌ی اصول ترکیب‌بندی مجسمه‌سازی بوده است. پنج بخش پایینی از صفوف «سربازان جاویدان» تشکیل می‌شود، که هرکس می‌خواست به حضور شاه بر تخت نشسته برسد می‌بایست از میان آنان بگذرد. تخت بر روی درب‌های دیوار عقبی تصویر شده است، که عملاً هم تخت در میان آن دو درب جای داشت. برای پرهیز از شلوغ شدن صحنه، تختگاه را کنار گذارده‌اند. در بالاترین بخش صحنه، شاه بر روی صندلی زیر شاه‌نشین نشسته است و جفتی بخور سوز در برابرش قرار دارد. مردی که بار یافته مادی و در حال تعظیم است و دستی به علامت سخن گفتن بر لب دارد. ملازمی با مگس‌پران در پشت سر شاه ایستاده است. ملازم دیگری در طرف راست شاه‌نشین حوله و قرابه‌یی به دست دارد. دو مقام عالی‌رتبه که یکی از آنها نیزه دارد و دیگری کماندار است در طرف چپ ایستاده‌اند. تصویر از زاویه‌ی جانبی صحنه نقش شده است که این کار آرایش واقعی صحنه را کاملاً به هم می‌ریزد. در واقع، دو مقام عالی‌رتبه، یکی در سمت چپ و دیگری در طرف راست شاه ایستاده‌اند، و دو نفر ملازم در پشت سر این دو قرار دارند و شخصی که بار یافته روبه‌روی شاه است. بخوردان‌ها حدی را مشخص می‌کنند که شخص باریافته حق نداشت از آن به شاه نزدیک‌تر شود. در کتاب مجعول و منسوب به ارسطو<sup>۱</sup> توصیف دقیقی از اقامتگاه شاه هخامنشی در شوش و شکوه جلال آن آورده شده است. تخت جمشید با بناها و مجسمه‌هایش تصویر کاملی از آن شرح و مؤید درستی مطالبی است که در آنجا آمده است. اگر آثار تاریخی تخت جمشید و شواهد مکتوب آن کتاب را با یکدیگر تلفیق کنیم تصویر زنده‌یی از آنچه گذشته است به دست می‌آوریم.

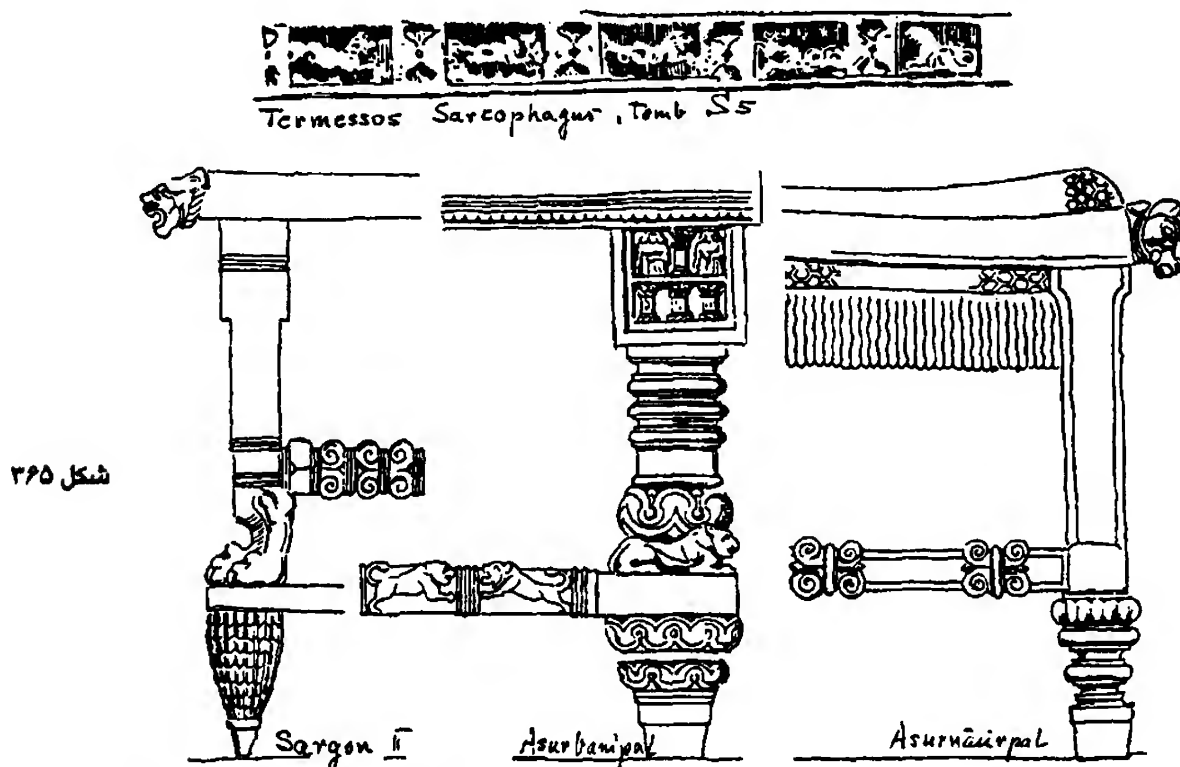
تصویر شاه در نقش برجسته‌های حجاری شده بر نمای آرامگاه‌های نقش رستم و تخت جمشید بار دیگر تکرار می‌شود (لوحه‌ی ۷۴). با این تفاوت که در آرامگاه‌ها، شاه فوت شده تنها است و در حالی که کمانی در دست دارد، در پیش آتشدان به نیایش و پرستش مشغول است. در بالای آن، اهورمزدا به گونه‌ی شناور همراه با نماد ماه نو به صورت هلالی روشن بر روی لبه‌ی زیرین قرصی تیره دیده می‌شود. در این عرض‌های جغرافیایی نماد ماه نو چنین می‌نماید.<sup>(۱۱)</sup> خیل درباریان و نظامیان و پاسداران و خدمتکاران و خواجه‌ها در دو سوی نمای سردر آرامگاه جای داده شده‌اند. داریوش با انتخاب این موضوع، دانسته یا ندانسته، از تصویر سابق واقع در قزقپان تقلید می‌کند. از جلال و شکوه زندگانی دنیوی تنها چیزی که باقی مانده نیایش است. پیام وصیت او که بر دل سنگی کوه کنده شده همین است. مفهومی که در این جمله‌ی کتیبه، یکی از مؤثرترین اسناد انسانی بازمانده از روزگار باستان، انعکاس یافته است: «فضیلت را دوست داشتم و طالب بودم. از شقاوت بیزار بودم و دوری می‌جستم». تمام جانشینان داریوش بدون کوچک‌ترین توجهی به تغییر و تحولات تاریخی، همین صحنه و مضمون برگزیده‌ی داریوش را دقیقاً و با تمام جزئیات بر نمای آرامگاه‌های خود تقلید و تکرار کردند. بسیاری از اقوام و مردمی که در این صحنه‌ی تکراری، تخت شاه را بر دوش خویش حمل می‌کنند مدت‌های مدید از اطاعت و فرمانبرداری هخامنشیان سرباز زده بودند.



شکل ۳۶۲

رابطه‌ی نزدیک معماری با اسباب و اثاثیه و مبلمان را، که ستون‌های تخت جمشید گواه آن است، از

توصیف دقیق تخت‌های شاهی می‌توان دریافت. پایه‌ی تخت‌ها را پنجه‌شیرهایی تشکیل می‌دهند که بر روی صفی از برگ‌های فروافتاده قرار دارند (شکل ۳۶۴). پنجه‌شیرها را مخلوطی از طوماری و گل‌میخ گلسرخ‌ی به پایه‌ی تخت متصل می‌سازد. نمونه‌ی مفرغی و اصل این‌گونه پایه‌ی تخت هخامنشی در موزه‌ی لوور و نمونه‌ی هم از سنگ خارای خاکستری رنگ، به‌دست آمده از همدان، در موزه‌ی بریتانیا است. شیء مشابه دیگری از «مردزنی»<sup>۱</sup> قفقاز پیدا شد. شیء مفرغی مشابهی که در وان<sup>۲</sup> پیدا شد و در موزه‌ی بریتانیا است همین شکل را دارد و آشکار است که نمونه‌ی قدیم‌تر شکل می‌باشد. شکل ۳۶۵، نمونه‌های تخت زمان آشور نصیرپال (سده‌ی نهم) و آشور بانپال (سده‌ی هفتم) را نشان می‌دهد. روی این پایه‌ها نیز همان‌کنده‌کاری روی ستون‌های تخت جمشید مشاهده می‌شود. در نمونه‌ی بسیار نادری که از تابوت سنگی ترمسوس در پسیدیه به‌دست آمده است، این نگاره‌ی شرقی را بر روی اشکال یونانی پیاده کرده‌اند. نوع دیگری از پایه که در شکل ۳۶۶ به نمایش گذاشته شده بر نمونه‌ی مفرغی از گنجینه‌ی ملگونوف<sup>۳</sup> است و یکی هم از سنگ سبز معروف به پازهر از تخت جمشید. این یکی نمونه‌ی عالی از انواع «اتصالات حیوان شکل» دوره‌ی هخامنشیان است.



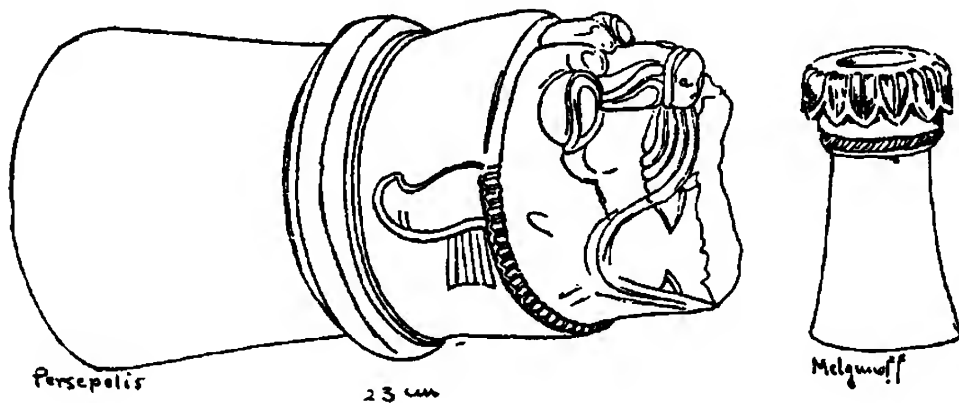
دیوار رشته پلکان‌ها مناسب‌ترین جا برای تصویر کردن کسانی است که از پلکان عبور می‌کنند. همان‌گونه که در الواح چهل و هفتم و هفتاد و پنجم دیده می‌شود، روی پلکان‌های مقابل کاخ‌های بزرگ بار عام محافظان به حال خبردار ایستاده‌اند. این محافظان همیشه یکی در میان مادی و پارسی‌اند. این تصاویر

1. Merdzany

2. Van

3. Melgunoff

مضاعف، از چپ و راست، تمام جزئیات جامه‌های متحدالشکل و جنگ‌افزارهای آنان را نمایان می‌سازد. این افراد یا نیزه و سپرهای گرد و بزرگ از نوع آناتولی حمل می‌کنند، یا کمان و ترکش (پارس‌ها) و یا نیزه و کمان غلاف شده از نوع سکاها (مادها).



شکل ۳۶۶

یکی از تجهیزات مادها خنجر<sup>۱</sup> بزرگی است که در غلاف<sup>۲</sup> خاصی آویزان از کمر جای دارد. ته غلاف به شکل سه‌برگی است که بیش‌تر اوقات با ظرافت تزیین شده است (شکل ۳۶۷ و لوحه‌ی ۸۴). شکل حیوانی را چنان خم داده‌اند تا سه‌برگی را کاملاً بپوشانند. تمام خنجرهای آورده شده (شکل ۳۶۸) و دو قطعه از این‌گونه تزیینات از تخت جمشید به دست آمده‌اند. دو نمونه‌ی اصیل سه‌برگی ساخته شده از عاج از مصر به دست آمده که اکنون در موزه‌ی لوور است.<sup>(۱۲)</sup> یکی از دو قطعه‌ی مفرغی که از «دوی هیوک» نزدیک «کرخه‌میش» اکنون در موزه‌ی «اشمولین»<sup>۳</sup> حفظ می‌شود. بالا در سمت چپ، ته غلاف طلایی یکی از غلاف‌های گنجینه‌ی ملگونوف دیده می‌شود. مقایسه با قرصی از «هفت برادران» (شکل ۳۶۹) معلوم می‌کند که دیگر نمونه‌ها همه سکایی‌اند.<sup>(۱۳)</sup> خنجرهای آشوری، که نمونه‌اش در شکل ۳۷۰ ارائه شده است، خنجر نیستند بلکه شمشیرهایی کوتاه‌اند. ته غلاف اینها نیز آراسته شده است اما با حیوانات و نه با سه‌برگی. عناصر سکایی موجود در تجهیزات مادی‌ها منحصر به اینها نیست. ساز و برگ و یراق‌های اسبان آنان نیز سکایی است. در ردیف میانی شکل ۳۷۱، اتصالات مفرغی زنجیری را نشان می‌دهد که از تخت جمشید به دست آمد. این شیء در اصل همراه با دو سر پرنده، از نمونه‌ی سکایی، از تسمه‌ی چرمی<sup>(۱۴)</sup> آویزان بوده است. در ردیف‌های بالا و پایین همین شکل، نمونه‌هایی از همین‌گونه «سر عقاب» سکایی اصل دیده می‌شود. درباره‌ی منشأ این اشیاء و رابطه‌ی آن با مفرغ‌های لرستان گفت‌وگو کردیم. چون تجهیزات متعارف سربازان مادی در اوایل دوره‌ی هخامنشیان به تحقیق از سرزمین سکاها وارد نمی‌شد، این پرسش

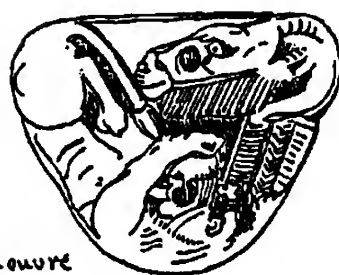
1. *akinakes*2. *mykes*3. *Ashmolean*



مطرح می‌شود که آیا ماد نیز در حوزه‌ی هنر سکاها قرار نداشته است؟



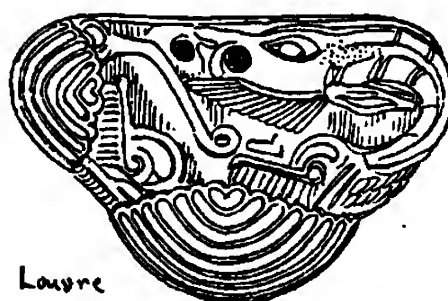
Melgunoff



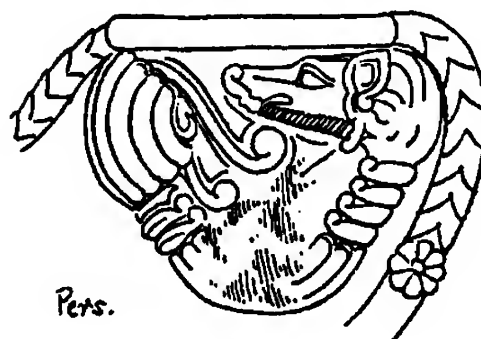
Louvre



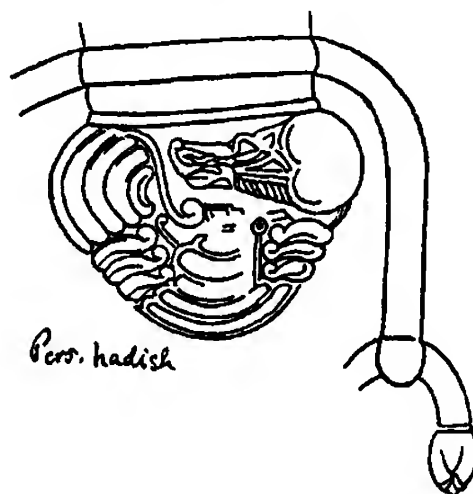
Ashmole



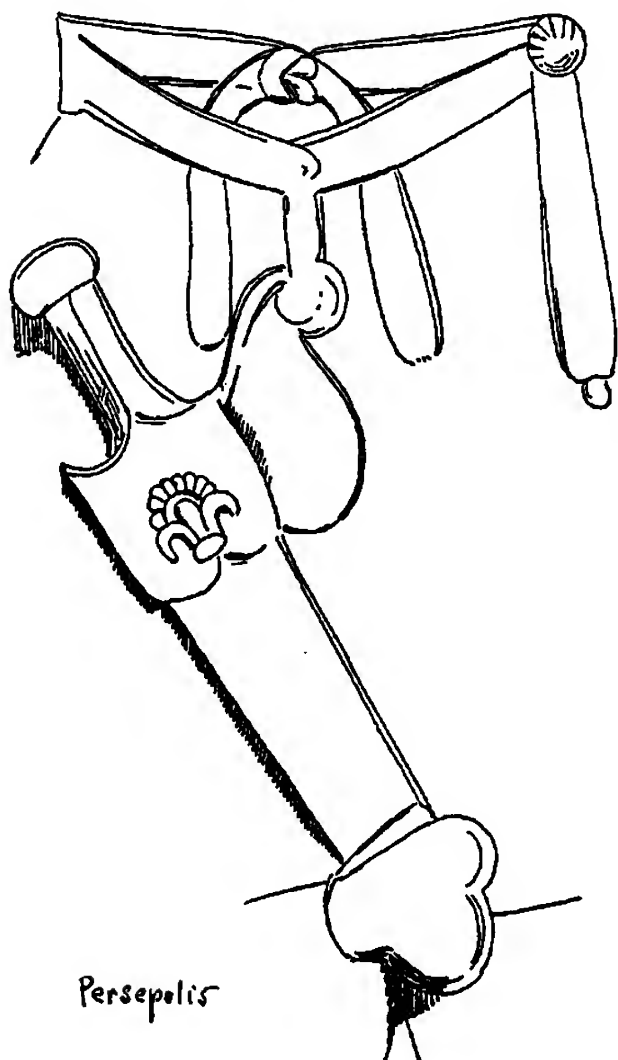
Louvre



Pers.



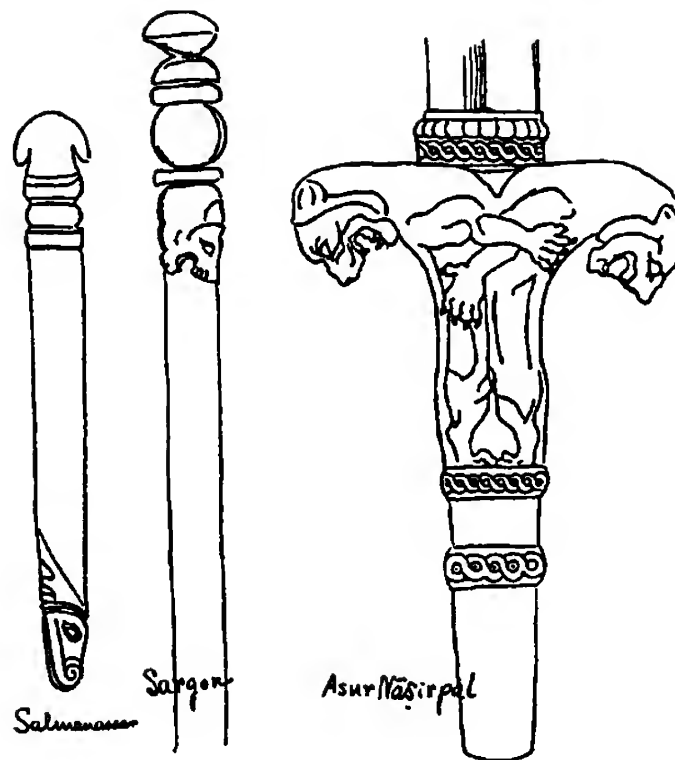
Pers. hadish



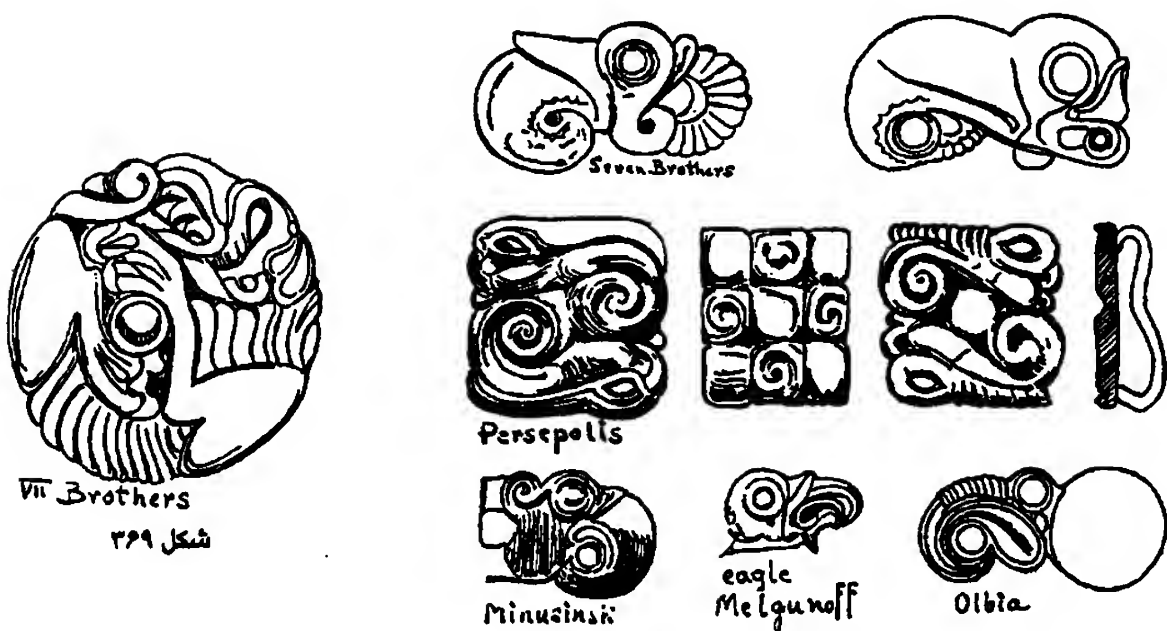
Persepolis

شکل ۳۶۸

شکل ۳۶۷



شکل ۳۷۰

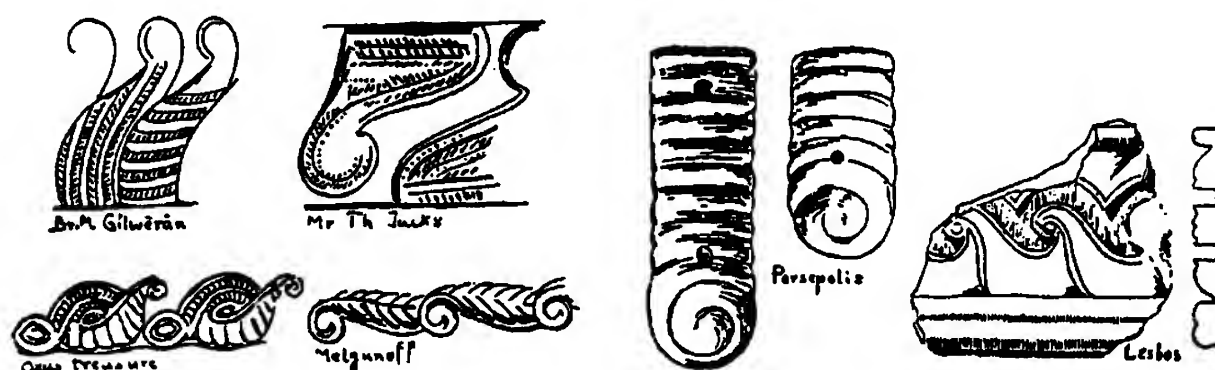


شکل ۳۷۱

یکی از اجزای تزیینات به کاررفته روی این اشیا با این سؤال ارتباط پیدا می‌کند. در شکل ۳۷۲، جعدهایی<sup>۱</sup> ساخته شده از لاجورد مصنوعی که در تخت جمشید فراوان است نشان داده می‌شود. در

1. curls

سمت چپ، جعدی با طرح حلزونی آورده شده که بر روی دو زیور طلایی<sup>۱</sup> موجود در گنجینه‌های ملگونوف و سیحون، مربوط به دوره‌ی مادها، نصب بوده است. در سمت راست نیز قطعه مرمری باستانی دیده می‌شود که مربوط بوده به قالبی که در معماری جزیره‌ی لسبوس به کار می‌رفته است. دو جعد سمت چپ که با کوزه‌های به دست آمده از جنوب ایران یافت شدند و به اواخر عصر مس یا اوایل عصر مفرغ تعلق دارند، در آرایش این کوزه‌های مخصوص نوشابه‌های نذری به کار می‌رفته‌اند و شاید اصیل‌ترین منشأ این نگاره باشند. نمونه‌های موجود در گنجینه‌ی سیحون چگونگی تبدیل این نقش را به سرعقاب نشان می‌دهد. معلومات جزئی و معدودی که درباره‌ی هنر مادی داریم همه حکایت از نزدیکی و خویشاوندی آن با هنر سکایی می‌کند.



شکل ۳۷۲

مانند جامه‌های چین دار هخامنشیان و یونانیان، نحوه‌ی آرایش موها و گیسوان نیز با یکدیگر ارتباط دارند. چین‌های مفصل گیسوان پارسی‌ها و مادها و مردم شوش ادامه‌ی سبک کهن شرقی است. در نقوش برجسته‌ی صف‌های طویل باجگذاران، گیسوان اقوام و ملت‌ها با گونه‌های متفاوت آرایش شده است. در این نقش‌ها همیشه سعی بر این بوده است که با تکیه بر اختلاف در شیوه‌های آرایش مو، اقوام و ملت‌ها از یکدیگر تمیز داده شوند. از مورد مو و گیسو که بگذریم، به جز یکی دو مورد استثنایی، لبان و چشمان و دماغ‌ها و گونه‌ها و مجموعه‌ی تمام اقوام و نژادهای گوناگون بر نمونه‌ی نوع معمولی آریایی تصویر شده‌اند. در پلکان‌های دروازه‌ی سه‌دره و دیگر جاها (به الواح ۵۲ و ۷۶ رجوع کنید) صف‌های طولانی بازدیدکنندگان و تماشاچیان مراسم دیده می‌شوند. گاهی پارسی‌ها با مادها یک در میان ایستاده‌اند. در دروازه‌ی سه‌دره، پارس‌ها در یک سو و مادها در سوی دیگرند. چون در مراسم شادی و جشن شرکت کرده‌اند، همگی گل نیلوفر در دست دارند. گروه‌های گوناگون در حال گفت‌وگو و اختلاط با یکدیگر به نحوی تصویر شده‌اند که، به رغم رعایت اصل یکنواختی و تمایز آشکار پیکرها از یکدیگر، زنده و واقعی

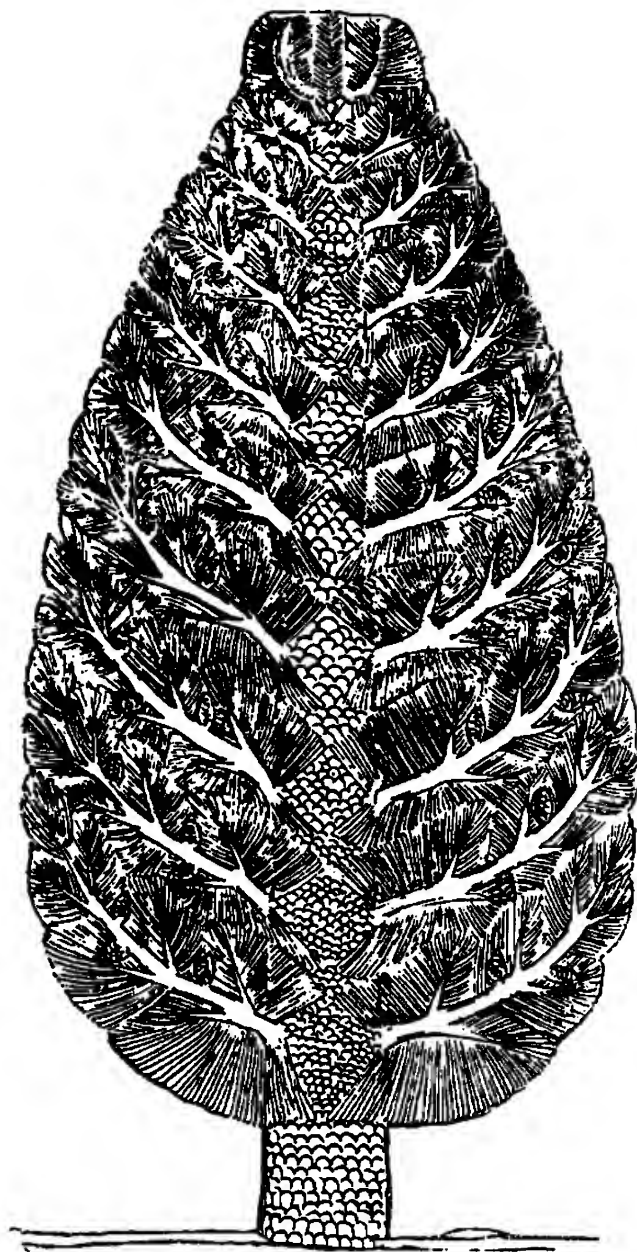
1. golden mykai

می‌نمایند. اندازه‌ی قد کسانی که تصویر شده‌اند به فاصله‌ی پله‌ها از لبه‌ی بالایی جان‌پناه بستگی دارد و چون طول هر پایه یا هر کنگره‌ی جان‌پناه برابر عرض دو پله است، قد هیكل‌ها متفاوت است. بلندقدها در کنار کوتاه‌قدها ایستاده‌اند. این تفاوت فاحش در اندازه‌ی قد اشخاصی که تصویر شده‌اند حکایت از آن دارد که ایرانیان از فضا تصویری به‌جز با تصور یونانیان داشتند. آخرین اثر باقی‌مانده از سنت شرقی تنظیم سراسر است هیكل‌ها است. در این سنت، تمام قدها خواه آدم یا حیوان باید یک اندازه و مساوی باشند. سنتی که نتیجه‌ی آن بی‌اعتنایی کامل به اندازه‌ها و تناسب‌های طبیعی می‌شود. این سنت و قاعده در تمام تصاویر مربوط به نبرد میان پهلوانان و حیوانات و هیولاها نیز صادق است. پاها باید بر سطح زمین یا کف قرار داشته باشد و سرها حتماً باید به سطح بالایی برسد. بنابراین، اندازه‌ها نمی‌تواند طبیعی باشد. چنین طرحی در هنر آشوری - بابلی سابقه ندارد. فقط در نقش برجسته‌ی کورنگون فارس، صف مردانی را می‌بینیم که در حال پایین آمدن از پلکانی می‌باشند.

در پلکان‌های کاخ‌های کوچک‌تر، اغلب خدمتکارانی تصویر شده‌اند که ظروف غذا یا اشیای مشابهی را برای سفره‌ی شاهی حمل می‌کنند. به طور معمول، یک یا دو نفر خدمتکار در میانه‌ی درب‌های جانبی و پنجره‌های کاخ‌های کوچک نقش شده‌اند که حوله، عودسوز، روغن‌دان‌هایی از مرمر سفید و اشیای مشابه، متناسب با نیاز اتاق، خواه اتاق خواب باشد یا نهارخوری و یا گرمابه و غیره همراه دارند. پاره‌یی از خدمتکاران خواجه‌های بابلی‌اند، مانند کسی که در لوحه‌ی ۸۲ تصویر شده است و ظرفی از مرمر سفید و حوله‌یی در دست دارد و به یکی از اتاق خواب‌های کاخ تچره می‌رود. این قاعده که تصویر باید فقط از آنچه در آن نقطه اتفاق می‌افتد حکایت کند با دقت رعایت شده است. تمام این خدمتکاران پیوسته و همیشه برای خدمت کردن حضور داشته‌اند.

عظیم‌ترین و نزدیک‌ترین صحنه‌یی که مجسمه‌سازان آن روزگار جرأت یافتند بر عهده بگیرند صحنه‌ی آمدن صف باجگذاران سراسر شاهنشاهی به تخت جمشید برای شرکت در مراسم جشن نوروز است. زمانی که تمام اقوام و ملل تابعه اجبار داشتند هدایای قابل ارزشمندی را به شاه پیشکش کنند. این مراسم در فضای مخصوص روبه‌روی تالارهای بار عام انجام می‌گرفت. بنابراین، بر دیوارهای پایینی شمالی و غرب کاخ بزرگ آپادانا تصویر شده است. طول این صحنه تقریباً نود متر می‌شود و به سه بخش افقی تقسیم شده است که با گل میخ گلسرخی از یکدیگر جدا می‌شوند. چون از فضای داخل جان‌پناه‌ها نیز استفاده شده است، صف بزرگ باجگذاران تقریباً سیصد متر طول دارد. تمام این صحنه و مضمون دیوار حجاری شده‌اند، یک بار از سوی راست و بار دیگر از طرف چپ. کم‌ترین تفاوت‌های ناشی از این تغییر زاویه‌ی دید در حجاری رعایت شده است. در تمام طول تاریخ هنر انسانی بر روی کوه‌ی زمین چنین هم‌تاسازی و تکراری دیده نشده است. نسخه بدل بودن این مضمون حجاری شده در داخل درگاه‌ها و پنجره‌ها امری

معمولی و طبیعی است. در واقع، این تنها نیاز شدید معماری به قرینه‌سازی نیست که چنین افراط‌های نامعقولی را الزامی می‌کند، بلکه این مسئله شاید از خواص ذاتی و فطری حس جمال‌پرستی قوم ایرانی نیز باشد. هنوز هم در ایران تمام قالی‌ها و قالیچه‌ها و دیگر اشیای هنری کوچک را به صورت جفت تهیه می‌کنند. در ایران امروز، هرگاه در مقابل شیشی زیبا قرار می‌گیرید اغلب می‌شنوید که می‌گویند «حیف که جفت ندارد».



شکل ۳۷۳

ترتیب قرار گرفتن پله‌ها مضمون حجاری شده بر دیوارها را ناگهان از میان قطع می‌کند. محوری که صحنه را قطع می‌کند با گروهی محافظ که قرینه‌ی یکدیگر حجاری گردیده اشغال شده است. در دو طرف دو مثلث حاوی شیر و گاو نر، نگاره‌یی قرار دارد که دو بار دیگر در انتهای پلکان‌ها تکرار شده است. در دو نصف

باقی مانده یک سو سپاهیان و تماشاچیان اند و در سوی دیگر خود باجگذاران و هدیه آورندگان. این گروه‌ها را در داخل بخش‌های سه گانه، با تصویر درخت‌های سرو (شکل ۳۷۳) که با ظرافتی شبیه سوزن‌دوزی حجاری شده است از یکدیگر جدا نموده‌اند. درخت سرو بومی فارس است، اما سرو تخت جمشید مخلوطی است از برگ سوزنی آشوری و سرو بومی فارس. بنابراین، همانند صحنه‌ی بزرگ بار عام حجاری شده بر روی درهای تالار صدستون، این صحنه‌ی بزرگ نیز به عناصری به شکل قاب تقسیم شده است. این تسلط معماری بر اصول ترکیب‌بندی چنان عمیق و ریشه‌دار بود که تأثیر آن را در نقش برجسته‌های ساسانی روی صخره‌ها، تا اواخر سده‌ی سوم میلادی، شاهد هستیم.

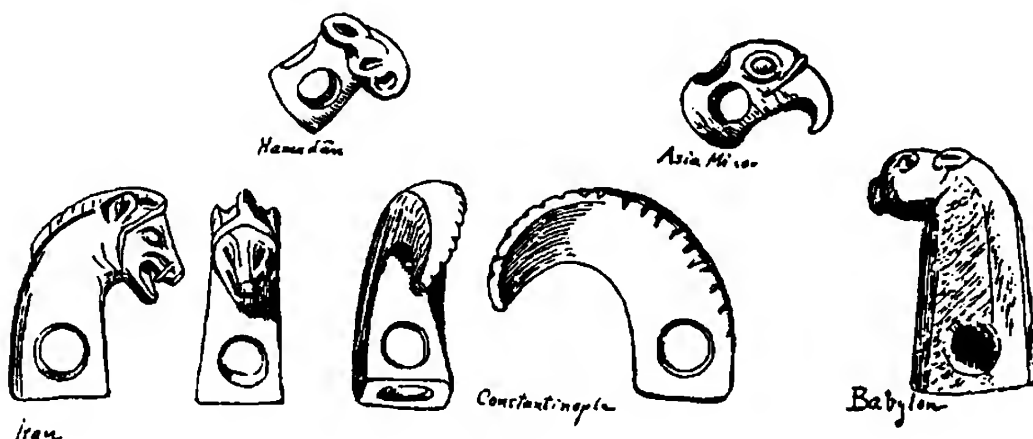
اندیشه‌ی صف‌های بزرگ در حال حرکت، در دو گروه متقارن و روبه‌روی یکدیگر نخست در هنر هیتی در «کرخه‌میش» و «پازیلی‌کیه» دیده می‌شود. اینها تصاویری از جشنواره‌های بزرگ مذهبی‌اند. در آشور صف‌های بزرگ و طویل باجگذاران در دو بخش در دهلز اتاق کاخ سارگن در خورس‌آباد<sup>(۱۵)</sup> دیده شده است. همین دو مورد کافی است که نشان دهد منبع الهام مجسمه‌سازی ایرانی عصر هخامنشی کجا بوده است. در اینجا نمی‌توانیم دقیقاً درباره‌ی جزئیات این صحنه‌های عظیم از شرکت‌کنندگان در مراسم نوروزی گفت‌وگو کنیم. لوحه‌های ۴۷ و ۷۷-۸۳ منظره‌ی کلی پله‌های شرقی و پاره‌یی از جزئیات را نشان می‌دهد. در بخش بالایی سمت راست، پاسداران و محافظان به حال خبردار دیده می‌شوند. اینها باید از همان تیپ شوشی باشند (همان‌هایی که سی هزار لوحه‌ی گلی از محل اداری آنان به دست آمد). اینان با لباسی که بر تن دارند از محافظان مادی و با سرپوشی، نوعی عقاب<sup>۱</sup> عربی، که بر سر دارند از پاسداران پارسی تشخیص داده می‌شوند. نود و دو نفر، همیشه به همین تعداد، تصویر شده‌اند. صد نفر هم روی پلکان‌ها و پشت جان‌پناه‌ها ایستاده‌اند. آشکار است که قصد داشته‌اند تصویری از تعدادی بی‌نهایت عرضه نمایند. اما کافی است تا افریزهای پانتئون را به یاد آوریم تا به جوهر اختلاف میان اروپا و آسیا پی ببریم. در پشت سر محافظان و پاسداران جمعی از سربازان آمده‌اند که چادر یا شاه‌نشین سلطنتی و تخت شاهی را حمل می‌کنند. جمعی دیگر زین و یراق و اسب شاه - که شاهکار مجسمه‌سازی است - و دو کرسی را می‌آورند (لوحه‌ی ۷۷). گردونه‌ی خالی و بی‌سرنشینی که در اینجا مجسم شده است در هنر آشوری سابقه دارد. این گردونه بر روی ستون سنگی منسوب به ایناتوم<sup>۲</sup> و اسب و زین روی نقش برجسته‌ی شاهپور دوم در بیشاپور دیده می‌شود. هرودوت نقل می‌کند که همیشه به هنگام حرکت، دو گردونه همراه شاه بود. یکی برای استفاده‌ی خود او و دیگری برای ایزد. اسب‌ها از نژاد معروف اسب‌های نسایی در حوالی کرمانشاه‌اند که هرودوت به آن نیز اشاره کرده است و اسکندر به قصد دیدن آنها به آنجا رفت. در دوره‌ی هخامنشیان، تا سیصد هزار اسب در آنجا پرورش داده می‌شد و این‌گونه پرورش اسب تا اوایل دوره‌ی خلفای عباسی در آن

1. aqāl

2. Eannatum

ناحیه ادامه داشت. امروز اثری از آن به جای نمانده است.

پیش از این گفتیم که صفوف تماشاچیان در زیر صفوف سربازان قرار دارند، از جمله جزئیات فراوان و ظریف این تصاویر شیئی عجیب و ناشناخته‌یی شبیه به دندان گراز وحشی است. از همین گونه شیء، اما ساده‌ی آن، از تخت جمشید به دست آمد که همراه با نمونه‌های تزیین‌شده‌ی آن از بابل در شکل ۳۷۴ ارائه شده است. نمونه‌های دیگر از همین شیء که در مجموعه‌ی شخصی من است از مفرغ بوده و در ایران و آسیای صغیر پیدا شده‌اند. نمونه‌ی سکایی آن در همدان و ماد یافت شد. تمام آنها لبه‌ی عمودی مضاعف و مضرس دارند و همان‌گونه که از سراسب‌ها هویدا است، برای به هم بستن قطعات مختلف لگام چرمی به کار می‌رفته است. میخی که در میانه‌ی چرخ (لوحه‌ی ۸۴) قرار می‌گیرد و به شکل مرد کوتوله‌یی درآورده شده است باید تقلیدی باشد از پیکره‌های کوچک مفرغی و میخ مانند که اصل آن به سومر و هیتی‌ها تعلق دارد. (۱۶)



شکل ۳۷۴

گروه‌های باجگذاران را همیشه راهنمایی هدایت می‌کند که عصای دراز و طوقی در دست دارد. این راهنمایان یک در میان، با فواصل منظم، پارسی و مادی‌اند. هر قومی را سفیری جلو دار است. معمولاً نمونه‌هایی از لباس‌های ملی خود، ظروف و زیور و آلات گرانبها (— لوحه‌ی ۸۴) و گردونه و انواع حیوانات، مانند نریان (اسب نر) و گاو نر و شتر و قوچ و بزکوهی افریقایی و زرافه همراه دارند. نظم یکنواختی رعایت نشده است. حیوانی عظیم‌الجثه گاهی در وسط و زمانی در آخر گروهی مجسم شده است. موضع آنان، به عمد، طوری انتخاب شده است تا رابطیه‌یی آهنگین میان گروه‌های همجوار ایجاد شود. در همه جا، آشکارا سعی شده است که مجسمه در خدمت کلیت و تمامیت معماری باشد.

از یکصد و بیست و هفت قوم و قبیله‌یی که در شاهنشاهی هخامنشی — این عدد در کتاب استر آمده است — بیست و سه قوم تصویر شده‌اند. در آرامگاه داریوش، سی قوم نشان داده شده‌اند که از آن جمله‌اند مردم بالکان و ایونیه و جزایر رودس و قبرس. اما این اقوام اخیرالذکر در صف باجگذاران خشیارشا دیده نمی‌شوند. از همین جا، تاریخ این آثار معلوم می‌شود. پس از نبردهای «سالامیس» در ۴۸۰ ق م، «لید» و «می‌کیل» (۴۷۹)، در

آرامگاه داریوش هنوز اثرات آن شکست آشکار نشده است، اما به زودی دیده خواهد شد. در «سالامیس» فقط قدرت نظامی ایران نبود که در هم شکسته شد، بلکه تمدن ایران نیز مغلوب تمدنی ممتازتر گردید. در کتاب حاضر این گروه‌ها بدین قرار تصویر شده‌اند: در لوحه‌ی ۷۸، سوری‌ها که ظروف طلا و زیورآلات و گردونه‌یی که اسب‌های کوچک عربی آن را می‌کشند و مردم «اسپرده» (اهالی لیدیه) با انواع جامه‌ها و ظروف طلا و شمش طلا آورده شده‌اند. در لوحه‌ی ۷۹، سکا‌های اروپایی با انواع جامه‌ها و نربانی فوق‌العاده زیبا هستند و تته‌کوش‌های ساکن پنجاب هند با انواع جنگ‌افزارها و گاوی نری کوهان‌دار. لوحه‌ی ۸۰، کیلیکیایی‌ها هستند با یک جفت قوچ و انواع جامه، و هندوهای اهل سند که شمش طلا و تبرهای دو تیغه و خری وحشی و زیبا را همراه دارند. لوحه‌ی ۸۱، نمایندگان باکتریایی‌ها هستند با دو شتر دو کوهانه و نمایندگان حبشی‌ها (کوش) با دندان بزرگ عاج و زرافه.

این حیوانات در نهایت سادگی طرح شده‌اند و با این همه، هیچ‌یک از خصوصیات اصلی خویش را از دست نداده‌اند. اسلوب کار در حد اعلای زیبایی و کمال است، اما با اسلوب مجسمه‌ی حیواناتی که بخشی از معماری را تشکیل می‌دهند تفاوت اساسی دارند. مجسمه‌های عظیم، تنه‌های مضاعف حیوانات و همه‌ی انواع سنتی از دیرباز به جا مانده‌اند. حیواناتی که در صف‌های باجگذاران تجسم یافته‌اند آفریده‌های سبک و هنری فارغ و در انتها درجه‌ی شکوفایی خود است. سر شتر دو کوهانه‌یی که قیافه‌یی دل‌آزده و ملول دارد یا شیری (در بخش ایلامی لوحه‌ی ۸۳) که غضب‌آلوده به دو بچه شیر پشت خود نگاه می‌کند شاهکارهای هنری بی‌مانندند.

آدم‌ها این چنین هنرمندانه مجسم نشده‌اند. وسیله‌ی عمده و اصلی تشخیص میان اقوام و مردم گوناگون انواع مو و لباس است. چهره‌ها، مگر در موارد استثنایی، مانند سیاه‌پوستان افریقایی، یکسان و همانندند. با نگاه دقیق آشکار می‌شود که تقریباً در تمام موارد تقلیدی که از جامه‌ها شده است درست و مطابق اصل نیست. همین مطلب درباره‌ی اشیای کوچکی که نمایندگان هدیه آورده‌اند نیز صادق است. گلدان‌ها و دستبندهایی که نمایندگان سوریه در لوحه‌ی ۸۲ هدیه آورده‌اند و آنچه مردم لیدیه در لوحه‌ی ۷۸ به همراه دارند با اشیای مشابه که ارمنیان و سکاها و دیگر اقوام ارمنان آورده‌اند کوچک‌ترین تفاوتی ندارد. حقیقت آنکه اینها اشیای مختص اقوام و ملل گوناگون که تابع شاهنشاهی بودند نیستند. مانند چهره‌های تجسم یافته که صرفاً آریایی است، این اشیا نیز از نمونه‌ی اشیای هخامنشی‌اند. این اشیای نمونه‌ی هخامنشی را از روی اشیای به دست آمده در گنجینه‌ی سیحون واقع در موزه‌ی بریتانیا و اشیای خیره‌کننده‌یی که در موزه‌ی ارمتیاز سن پترزبورگ قرار دارد می‌شناسیم.

گفت‌وگو درباره‌ی این گونه جزئیات پایان‌ناپذیر است. ما امروزه تمامی صف خراجگذاران را همچون یک اثر بزرگ هنری نقش‌برجسته می‌نگریم. اما باید در تخیل خود مجموعه‌ی ساختمانی تخت جمشید



را بازسازی کنیم (لوحه ی ۴۸). در بالای پله‌هایی که ده پا بلندی نداشت، ایوانی از ستون‌های سنگی سیاه با بیش از شصت پا ارتفاع و پیشانی بزرگ پوشیده از طلا و دیوارهای گچی سفیدرنگی قد برافراشته بود. در سرتاسر طول این دیوارها حاشیه‌ی بلندی از کاشی‌های لعاب دیده با رنگ‌های روشن و شفاف نصب بود و از بین کنگره‌های سفید رنگ آن آسمان همیشه آبی پیدا بود. در کلیت این معماری، مجسمه‌ها از جمله عناصر فرعی‌یی هستند که چون سنتوری کم مقدار می‌نمایند.

این رأی درباره‌ی تمام مجسمه‌سازی هخامنشی صادق است. مجسمه‌سازی هخامنشی همیشه بخش‌های معین از بنا را برجسته و چشمگیر می‌نماید، اما هیچ‌گاه وجودی مستقل ندارد. در واقع، همان نقشی را بر عهده دارد که مجسمه‌ها و تزیینات در بناهای پر زرق و برق دوران امپراتوری فرانسه بر عهده دارند.

هر یک از اصولی که در این‌گونه مجسمه‌سازی به کار گرفته شده از عمق کم و ظرافت نقش برجسته‌ها و تناسب‌ها گرفته تا تقسیم تصاویر بزرگ به چند بخش و آهنگ سنگین ترکیب‌بندی و افراط و فرینه‌سازی، همه و همه، از روی تعمد با این نیت و قصد انتخاب شده‌اند تا مجسمه‌سازی خدمتگذار معماری باشد و جمعی بناهای بزرگ به صورت مظهر سازگاری و پیوستگی و وحدت کامل شاهنشاهی در آید. پس باید نتیجه گرفت هنر هخامنشی آخرین مرحله‌ی تعالی هنر شرق باستان، آن‌گاه که سرانجام در حکومتی فراگیر انسجام یافته است، می‌باشد. به اینجا که می‌رسیم این سؤال فاقد اهمیت می‌شود که آیا هنرمندان بیگانه نیز در آفرینش آن دست داشته‌اند یا نه.

ایرانیان چند قرن بود که پا به صحنه‌ی تاریخ گذارده بودند، اما هنر آنان آغاز جریانی نوین نبود. درست است که دویست سال طول کشید تا هنر ایران هخامنشی به صورت نهایی درآمد، اما این هنر را نمی‌توان حاصل استعداد طبیعی و خصوصیات معنوی اصیل ایرانیان دانست. بخش عمده‌ی آن ادامه‌ی هنر اقوام و ملل باستانی‌تر است. خلاصه آنکه هنر هخامنشی، آن‌چنان که به دست ما رسیده، هنری کاملاً رسمی و دریاری است که بر پایه‌های بیگانه بنا شده است.

نمی‌دانیم آیا هنر دیگری که مردمی‌تر بوده وجود داشته است یا نه. مجموعه اشیای کوچکی به دست آمده که آن را به طور معمول «ایرانی - یونانی» می‌نامند. شاید این اشیاء را بعضاً هنرمندان ایونیه و سارد برای ایرانیان مقیم آسیای صغیر ساخته‌اند. از مقابر و آرامگاه‌های لیکیایی خبر داریم که سرشار از عناصر ایرانی، البته نه تخت جمشیدی، بودند. معدودی مجسمه نیز از «پندرمه» مقر ساتراپ‌های ایرانی مقیم کنار دریای مرمره به دست آمده است که خصلت ایرانی دارند، اما از نمونه‌ی مجسمه‌های تخت جمشیدی نیستند. سرانجام، قطعات مجسمه‌یی در حوالی یزد واقع در جنوب ایران کشف شد، که هنوز اطلاعی درباره‌ی آنها نشر نیافته است و در موزه‌ی ایران باستان تهران نگهداری می‌شوند. اینها نیز متعلق به دوره‌ی هخامنشی، اما خصلتی سوا از نقوش برجسته‌ی تخت جمشید دارند. تعداد این اشیاء هنوز به آن اندازه نرسیده است که بتوان

درباره‌ی آنها قضاوتی کرد. هنوز امید به اکتشافاتی که سبب حیرت و تعجب همگان شود از دست نرفته است. چنین امید و انتظاری مانع این نتیجه‌گیری نیست که هنر هخامنشی نقطه‌ی پایان جریانی هنری است که در دورترین اعصار قدیمی و کهن آغاز شده بود. هنوز بعضی آثار معین دوره‌ی اخیر هخامنشی، یعنی دوره‌ی پس از اردشیر دوم، مورد مطالعه قرار نگرفته است. از این زمان به بعد، هنر هخامنشی با سرعتی باور نکردنی، که در تاریخ مشابه آن دیده نشده است، سقوط می‌کند و راه انحطاط را می‌پیماید. تا به آنجا که حتی آگاهی فنی و چیره‌دستی و مهارت ناشی از تجربه نیز از دست می‌رود و نابود می‌شود. هنر ایران باستان پیش از یورش اسکندر و تصرف ایران مرده بود و با مرگ هنر ایرانی، فرهنگ ایرانی نیز جان سپرد. این انحطاط و سقوط شدید هنری معلول پیروزی اسکندر نبود، بلکه علت آن بود. سوختن تخت جمشید به دست اسکندر اعلامیه‌ی نمادین واقعه‌ی اسفناک مرگ تمدن و فرهنگ شرق باستان بود.

## فصل چهارم

### دوره‌های اشکانی و ساسانی

در تاریخ پنج هزار ساله‌ی شرق باستان زخمی عمیق‌تر از فتوحات اسکندر مقدونی نمی‌توان یافت. تا به حال شیئی باستانی متعلق به دوره‌ی پس از اسکندر پیدا نشده است که اثر این جراحی و بریدگی در آن دیده نشود. در پای صفه‌ی تخت جمشید معبدی بنا شد (→ لوحه‌ی ۸۵). معبدی یونانی نبود. در آن ایزدان کهن ایرانی پرستش می‌شد. با این همه در کتیبه‌های نذورات معبد که به زبان یونانی نوشته‌اند و نه فارسی باستان و یا فارسی میانه به جای اهورمزدا نوشته‌اند زئوس مجیستوس و به جای میترا نوشته‌اند آپولن و هلیوس و به جای آناهیتا<sup>۱</sup>، آرتامیس و آتنه. در آیین پرستش میترا که توسط سربازان رومی تا سواحل رود راین و بریتانیا شیوع یافت این‌گونه تبدیل نام‌های ایرانی به اسامی یونانی مرسوم بود، اما کسی نمی‌دانست که پس از هجوم اسکندر این‌گونه تطبیق دادن کیش مزدیسنا با مذهبی غیرایرانی به این سرعت انجام شده بوده است. قدیم‌ترین نمونه‌ی این‌گونه یکی کردن مذاهب در آرامگاه عظیم آنتیوخوس کماجنه، در حدود ۳۰ ق م، در نمرود داغ دیده شده است. عجیب و غریب می‌نماید و باور نمی‌توان کرد دنیایی که دوهزاروپانصد سال سنت در پشت سر خویش داشت در ظرف چند سال معدود آن همه سابقه و دیرینه‌ی خود را به دور اندازد تا لباس عاریتی یونانی مآبی بر تن کند. اثر این یونانی مآبی، که به حق آن را با اروپایی مآبی امروز مقایسه می‌کنند، بسیار زودتر بروز کرد. این جریان در آن روزگار دوردست نیز، مانند امروز، باید آگاهانه روی داده و اقراری صریح و آشکار به شکست و مذلتی بی‌قید و شرط و بی‌حد و مرز بوده باشد. زیرا همان اندازه که تسلیم شدن سهل و آسان است، وام گرفتن و جایگزین کردن دشوار و مشکل می‌نماید. اما این عاریت گرفتن و تقلید کردن چه اندازه عمق داشت؟

---

1. Anahita

از این دوره به جز معدودی استثنا چیزی باقی نمانده است. نه چندان دور از تخت جمشید ویرانه‌های شهری که جای آن را گرفت، قرار دارد. شهری که شاید پیش از خرابی تخت جمشید به پا شده بود، شهر «استخر». اسم فارسی باستان آن «پارسه - استخره» بود که مفهوم «دژ فارس» را می‌رساند. آن‌گاه که دیودوروس سیسیلی می‌گوید: «در ۳۱۶ ق م، سرداران اسکندر در تخت جمشید جلسه کردند تا ساتراپ‌های شاهنشاهی هخامنشی را میان خود تقسیم کنند.» مرادش تخت جمشید سوخته و ویران شده نبود. این جلسه و مذاکره در شهر استخر صورت می‌گیرد. چند سالی از این رویداد نگذشت که ایالت فارس یا پرسیس عملاً استقلال یافت و اداره‌ی امور آن را فرمانروایان محلی بر عهده گرفتند فرمانروایانی که ادعا داشتند از تبار هخامنشیان‌اند و خود را «فراتداره»<sup>۱</sup> به معنی پرستار آتش می‌خواندند. از آن پس تخت جمشید از خاطره‌ها رفت، به همان‌گونه که پیش از اسکندر مردم مغرب‌زمین از وجود آن بی‌خبر بودند.

از کاوش‌های باستان‌شناختی که گاه و بی‌گاه در این محل به عمل آمده بود، بخشی از حصار استوار شهر که با خشت خام ساخته شده بود پیدا شد (لوحه‌های ۹۲ و ۹۳). این نوع حصار که برج‌های گرد آن را دیوارهایی نسبتاً کوتاه به یکدیگر متصل می‌سازد، ناشناخته است. مزغل‌های پنج‌اشکوبه‌یی نیز به جای مانده است که نسبت به حصار عقب‌نشینی دارند. معماری عجیب و غریب این شهر به لحاظ شکل خاص مزغل‌ها و طاقچه‌های آنها از یک‌سو، با معماری کهن خانه‌های ایرانی ارتباط و خویشاوندی دارد که نمونه‌ی آن «کعبه‌ی زردشت» واقع در همان نزدیکی (نقش رستم) است. از سوی دیگر، با طاقچه و قاب در زیربنای آتشکده‌ی مسجد سلیمان (لوحه‌ی ۹۳) متعلق به دوره‌ی اشکانیان و با نمای سرداب‌های خارگ<sup>۲</sup> از دوره‌ی پالمیرا<sup>۳</sup> در سده‌ی سوم میلادی<sup>(۱)</sup> مشابه در این دروازه، است. دروازه‌ی اصلی استخر بعضاً از کوه طبیعی و بقیه‌ی آن با غولسنگ بنا شده بود. فنون هخامنشی با کیفیت هنری پایین‌تری به کار رفته است.

استخر در روزگار ساسانیان، تا نیمه‌ی اول سده‌ی سوم میلادی، پایتخت و ضرابخانه‌ی فارس بود. در آن هنگام، شهر اردشیرخوره یا فیروزآباد امروزی جای آن را گرفت. اما استخر تا ایام اسلامی مرکز ناحیه بود. چند ستون فاشق‌تراشی‌شده‌ی بی‌پایه و جرزه‌های یا سنگ‌قائم‌های پیش‌نشسته، محل نخستین مسجدی است که در استخر سر جای آتشکده‌یی بر پا شده بود. این سنگ‌های بزرگ از نوع سنگ‌هایی است که در بناهای هخامنشی به کار می‌رفت، و چنین می‌نماید که آنها را از معادن سنگ اطراف تخت جمشید نیاورده‌اند، بلکه از جمله مصالحی هستند که در بناهای هخامنشی خود استخر به کار رفته و دوباره در آتشکده‌ی زردشتیان مصرف شده بودند. استفاده کردن از مصالح ساختمان‌های موجود در بنای عمارت‌های جدید امری معمول در اوایل دوره‌ی اسلامی بود. اما این امر را در دوره‌های پیشین، یعنی دوره‌های اشکانیان و ساسانیان، نیز شاهدیم. و تقریباً به گونه‌یی عمومی چنین به نظر می‌آید که در دوره‌ی

1. frātadāra

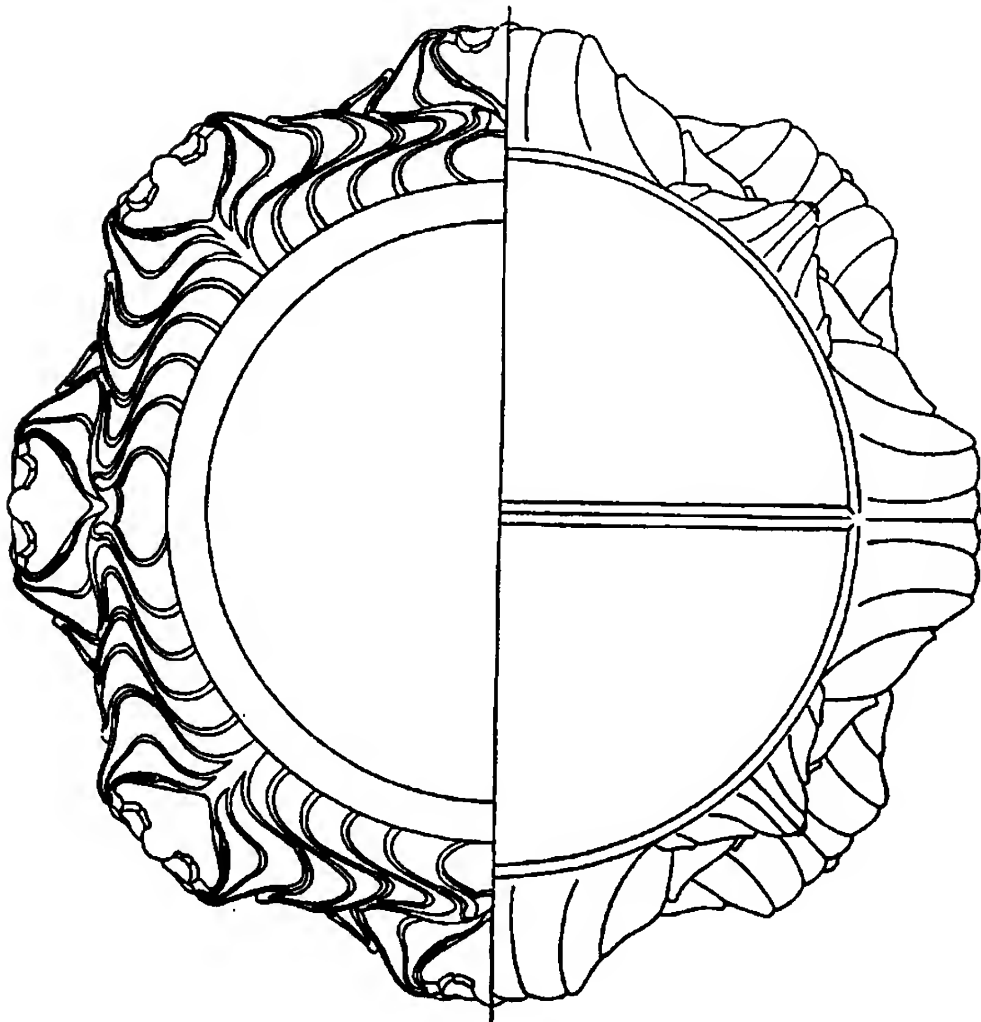
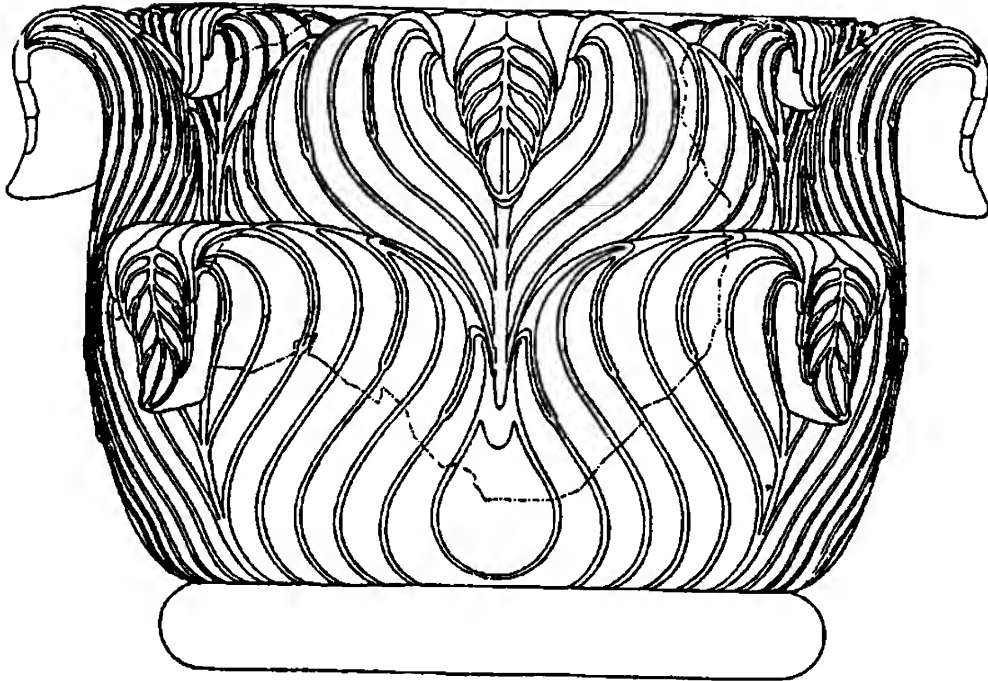
2. Khārg

3. Palmyra

بعدی، شهر استخر با مصرف آنچه از روزگار گذشته به ارث برده بود گذران و معیشت می‌کرد. در اوایل دوره‌ی اسلامی، از عمارت بزرگ دیگری استفاده می‌شده است که ظاهراً به همگان تعلق داشته، اما نمی‌دانم واقعاً در آن چه می‌گذشته است. بنا صاحب ستون‌های بزرگی است که تنه‌ی صاف و ساده دارند. به خلاف ستون‌های تخت جمشید، ستون‌های این عمارت قاشق‌تراشی نشده‌اند و از نمونه‌ی کار سنگ‌تراشان هخامنشی نیستند. بلافاصله پس از فتوحات یونانیان، سنگ‌تراشی صیقلی و بسیار نرم و صاف از رواج افتاد. در هندوستان نیز این‌گونه حجاری، با همه‌ی کیفیت بالایی که داشت با آثار به‌جامانده‌اش از دوره‌ی آشوکا، شاه مشهور هند در اواسط سده‌ی سوم پیش از میلاد، از میان می‌رود. ظاهراً در اثر آشوب‌های اجتماعی و سیاسی آن عصر، تربیت و آموزش پیشه‌وران و ارباب حرفه‌ها دچار نقص و رکود می‌شود.

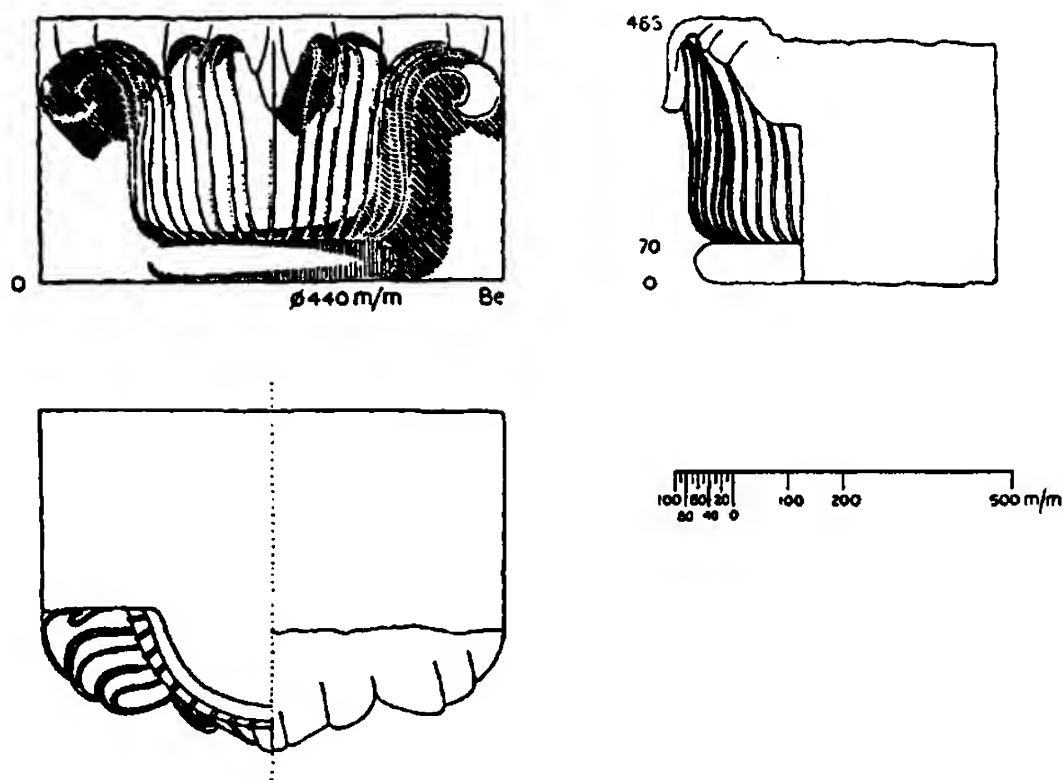
از قرار معلوم می‌خواسته‌اند سر این ستون‌ها را به سبک سرستون‌های «قرنتی» (لوحه‌ی ۹۰ و شکل ۳۷۵) دریاورند. اما سرستون‌های استخر فاقد به اصطلاح طوماری قرنتی، یعنی مشخصه‌ی سرستون‌های قرنتی است. شگفت‌انگیزتر آن است که این سرستون‌ها فاقد لوحه‌ی زیرین سرستون‌اند که معمولاً چهارگوش است. سطح گرد و مسطح این سرستون‌ها، به خلاف سرستون‌های یونانی، باعث تقویت سطحی که فشار تنه‌ی ستون را تحمل می‌کند نمی‌شود. به عبارت دیگر، این ستون‌ها فشار وارده بر خود را به شیوه‌ی ایرانی و نه به شیوه‌ی یونانی تحمل می‌کنند. هنر ایرانی آنچه را که در چشم بیننده‌ی عامی چشمگیر و جالب بود، یعنی تزیین برگ‌کنگری راه، از معماری یونانی اقتباس کرد و به گونه‌ی ناهنجار بر ستون‌های بومی محل پیوند زد تا آن را مطابق پسند روز و به خیال خود پیشرفته و امروزی بنمایاند. خلاصه آنکه، شکل و صورت بیگانه بر آنچه بومی محل بود ارجحیت داشت و زیباتر تصور می‌شد.

در آن روزگار، سرستون قرنتی که نمونه‌های معدودی از آن به جا مانده است، تازه و پیشرفته می‌نمود. برای مقایسه، تصویر یکی از بهترین و کهن‌ترین نمونه‌های آن در لوحه‌ی ۸۹ ارائه شده است. این نمونه به معبد بزرگ اوزنجه‌برج<sup>۱</sup> واقع در کیلیکیه تعلق دارد و در سال ۱۹۰۷ آن را کشف کردم. بر طبق کتیبه‌ی آن، باید جزو آثار روزگار سلوکوس نیکاتور<sup>(۲)</sup> طبقه‌بندی شود. با وجود تمام خصوصیات باستانی که دارد، مانند پیوستگی خط کناره‌ساز برگ‌های کنگری و منحنی‌های برجسته و منقطع طوماری‌ها، نه تنها نمونه‌ی کامل، بلکه بهترین نمونه سرستون قرنتی است که تفاوت‌های فاحش میان نمونه‌های هم‌عصر یونانی و ایرانی خود را آشکارتر و مشخص‌تر می‌سازد. اما سرستون‌های استخر که احتمالاً در اوایل سده‌ی سوم برپا شده‌اند، علاوه بر آنچه گفته شد، ویژگی دیگری نیز دارند. برگ‌کنگری‌های آن که بسیار باستانی می‌نماید آن نمونه‌ی بدوی است که الگوی سرستون‌های اواخر دوره‌ی ساسانیان - مثلاً آنچه در طاق بستان در اوایل سده‌ی



شکل ۳۷۵

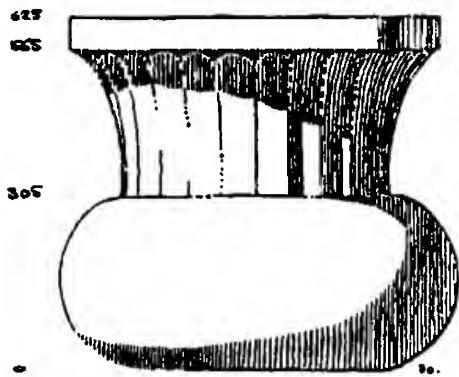
هفتم میلادی ساخته‌اند - بوده است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۳۰). این خصلت باستانی بودن سرستون طاق‌بستان حکایت از این می‌کند که رابطه‌ی هنری میان ایران و غرب، از همان اوایل دوره‌ی پس از اسکندر، قطع شده بود. در مغرب‌زمین، در طی نهصد سال، تحولات گوناگون باعث می‌شود که سبکی کاملاً متفاوت جایگزین سبک باستانی شود. اما این سبک باستانی، در ایران منزوی شده، همچنان به حیات خویش ادامه می‌دهد.



شکل ۳۷۶

پاره‌یی از نیم‌ستون‌های همین بنا را در ترکیب‌بندی اولیه‌ی نمای دیواری کار گذاشته‌اند که پیشانی اندکی برجسته دارد. در میان اینها طاقچه‌هایی است که سر طاقچه‌ی آن به شکل نیم‌گنبد است. سرستون‌های این نیم‌ستون‌ها (لوحه‌ی ۹۰ و شکل ۳۷۶) ردیفی برگ‌کنگری، شبیه به برگ‌کنگری‌های ستون‌های تمام قد دارد. این سرستون‌ها را به طور اریب دو نیمه کرده‌اند که در نتیجه، سرستونی باید به صورت مثلثی بیرون بزند. اما چنین نشده و برگ‌میانی که باید، بدون حایل، بیرون بزند صاف و تخت شده است. در واقع، این نیم‌ستون‌ها هیچ باری را بر دوش ندارند زیرا پیشانی، به صورت برجستگی کم‌عمقی، تمام دیوار بالای ستون‌ها را دور زده است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۹۱). این شکل حد فاصل میان «سیمه»<sup>۱</sup> یونانی و «ابزار ربع‌گردی» مصری است که در تخت جمشید به کار رفته است. فکر و اندیشه‌ی معمار کاملاً با اسلوب معماری یونانی ناسازگار است. معمار این بنا می‌خواسته از هر جهت نوآوری کند، اما نتوانسته است خود را

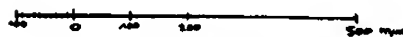
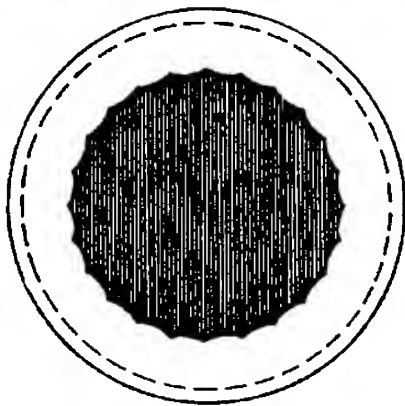
از قید و بند شکل‌های سنتی که مدت‌های مدید متحجر و ایستا شده بود آزاد سازد. او فقط صورت و مشخصات ظاهری هنر بیگانه را دیده و اقتباس کرده است بی‌آنکه کوچک‌ترین درکی از معنا و جوهر این هنر خارجی داشته باشد.



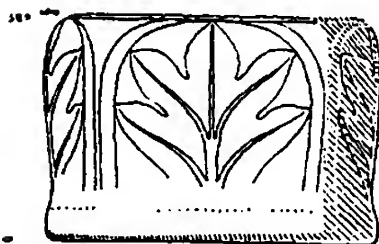
۴۵۳

۴۵۴

۴۵۵



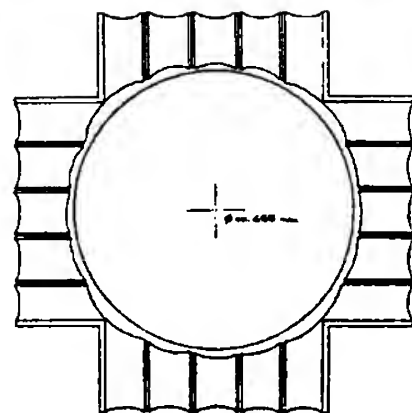
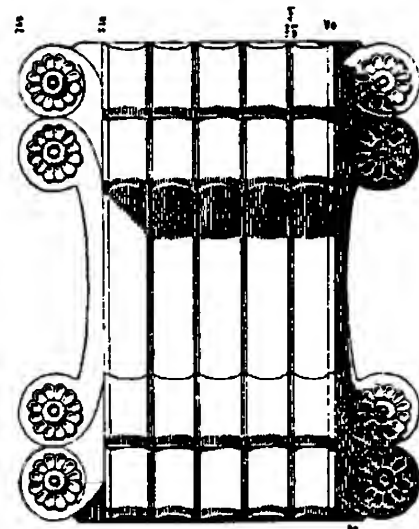
شکل ۳۷۸



۵۹۵ m/m

۵۷۵ - ۷۰

شکل ۳۷۷



شکل ۳۷۹

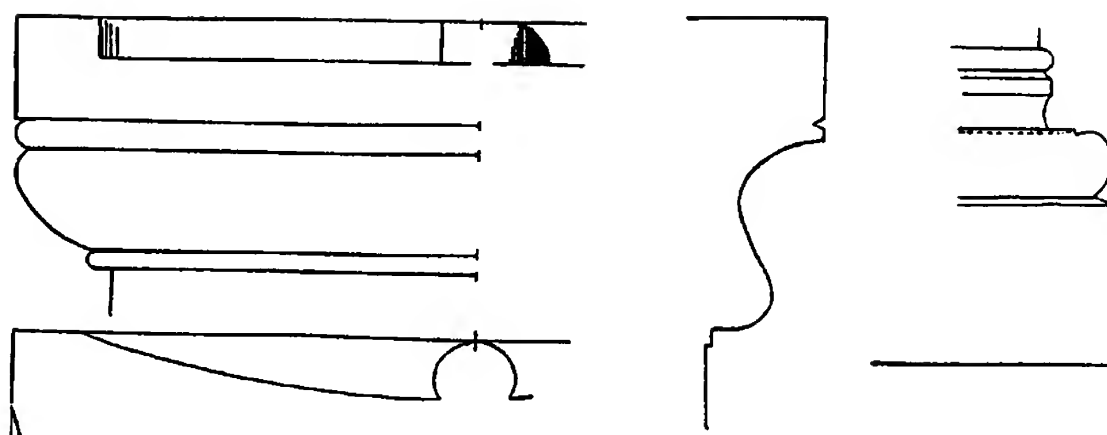
هفتم میلادی ساخته‌اند - بوده است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۳۰). این خصلت باستانی بودن سرستون طاق‌بستان حکایت از این می‌کند که رابطه‌ی هنری میان ایران و غرب، از همان اوایل دوره‌ی پس از اسکندر، قطع شده بود. در مغرب‌زمین، در طی نهصد سال، تحولات گوناگون باعث می‌شود که سبکی کاملاً متفاوت جایگزین سبک باستانی شود. اما این سبک باستانی، در ایران منزوی شده، همچنان به حیات خویش ادامه می‌دهد.



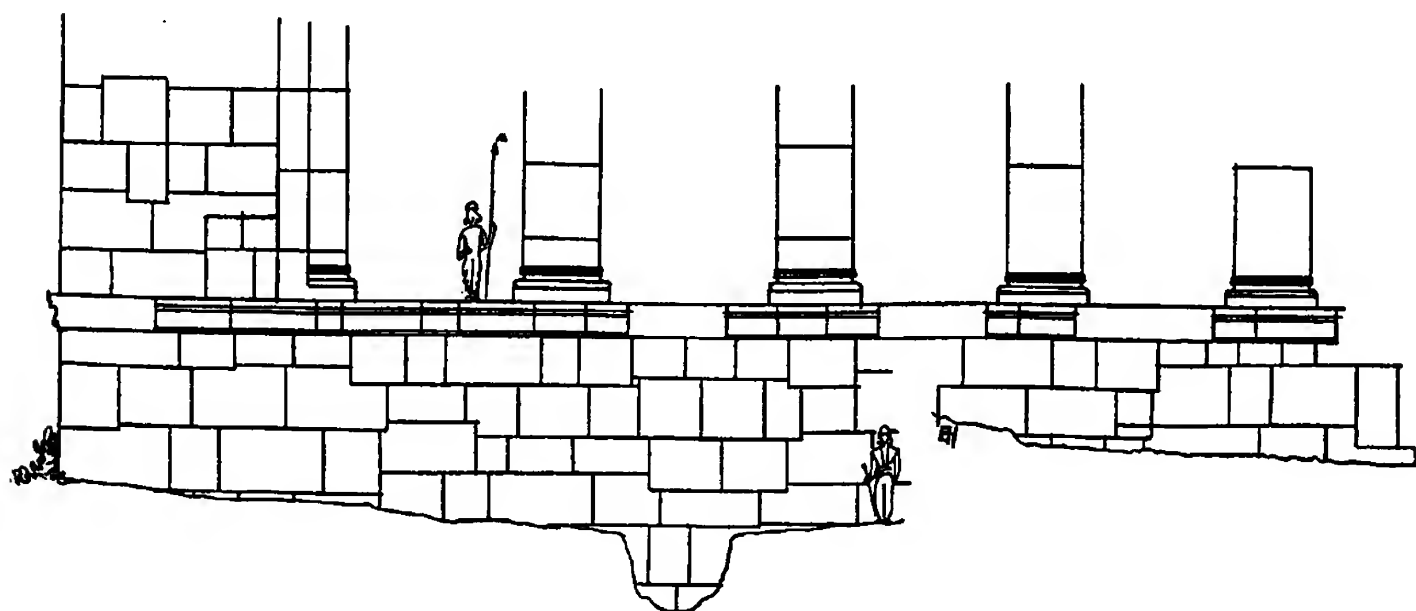
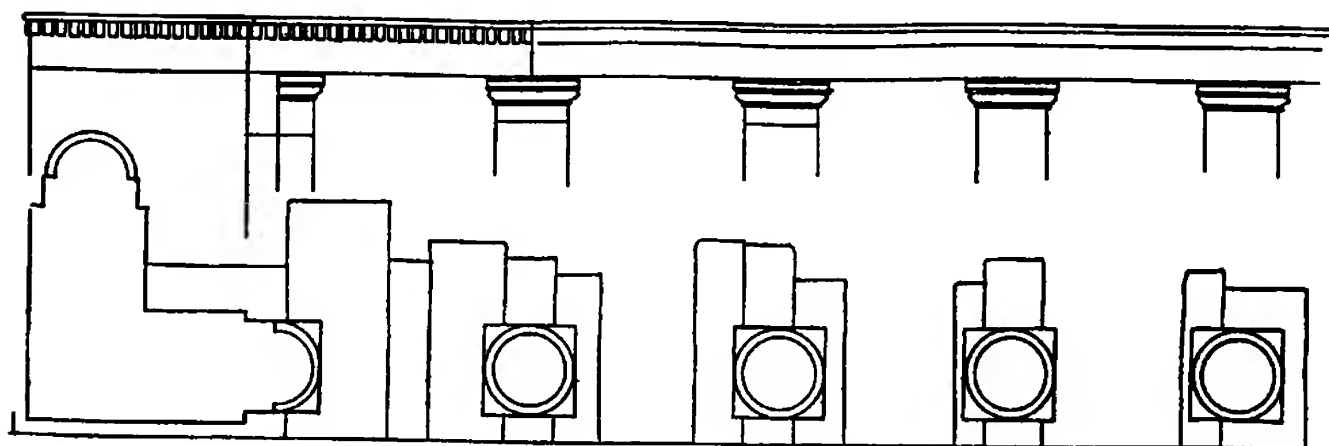
در مسجد استخر پایه و سرستونی از نوع کاملاً متفاوتی نیز پیدا شد (لوحه‌ی ۹۱). این پایه (شکل ۳۷۷) مانند پاستون‌های هخامنشی ناقوسی شکل است، اما با برگ‌کنگری زمختی که کاملاً مسطح بوده و جای برگ‌های آویزان نمونه‌ی اولیه را گرفته تزیین شده است. سرستون (شکل ۳۷۸) از شالی مرتفع با ابزار قاشقی یا برگ تشکیل می‌شود. این شکل از سرستون‌های واقعی تخت جمشیدی مشتق شده است. مراد سرستون نخلی شرقی کهن می‌باشد که شال مرتفع آن هم سطح با ناحیه‌ی زیرین برگ‌های فرو ریخته است. این شکل در هنر معماری ایران پس از اسکندر دوام آورده بود. در دوره‌ی ساسانیان، پایه‌ها و سرستون‌های چهار ستون گوشه‌های برج «پایکولی» همین شکل را دارد و بعدها نیز در دوره‌ی اسلامی، سرستون‌ها و پاستون‌های سامرا همین گونه‌اند. این شکل‌ها آن‌چنان خصلت معماری هخامنشی را در خود حفظ کرده‌اند که باید بلافاصله پس از پیروزی یونانی‌ها آفریده شده باشند. همان‌گونه که در شکل ۳۷۹ دیده می‌شود، غلاف مارپیچی ستون‌های هخامنشی نیز دوام آورد و هیچ‌گونه تغییری هم در آن به وجود نیامد، مگر ناهنجاری ناشی از ضعف فنی و اجرای ناشیانه.

خرابه‌های کنگاور - میان راه کرمانشاه و همدان - و «خوره» در محلات و جنوب غربی قم را باید با ویرانه‌های استخر در یک گروه گذاشت. تا به حال از هیچ یک از این ویرانه‌ها کتیبه‌یی به دست نیامده است، هرچند در آن روزگار کتیبه‌نویسی به زبان یونانی رایج بود. در منابع ادبی تنها از معبد کنگاور نام برده شده یعنی در کتاب «منازل پارتی»<sup>۱</sup> که کتابی درباره‌ی جغرافیای نظامی است و «ایزودور اهل خراکس» آن را به امر آگوست، در سال یکم پیش از میلاد تألیف کرد. در این کتاب، «ایزودور» از معبد مشهور «آرتمیس»، یعنی «آناهیتا»، در کنگاور صحبت می‌کند. از عمر این معبد در آن زمان دست‌کم دویست سال گذشته بود.

ابعاد وسیع وجه مشترک بناهای استخر و کنگاور و خوره است. معبد کنگاور بایستی دقیقاً وسعت معبد آفتاب پالمیرا، یکی از بزرگ‌ترین معابد مشرق زمین، را داشته باشد. وجه مشترک دیگر، کاربرد غولسنگ در بنا است که میراث به جا مانده از هخامنشیان، اما فاقد مهارت و چیره‌دستی سنگتراشان آن دوره بود. این خصوصیات وجه تمایز این گروه ساختمان‌ها از بناهای کاملاً مشخص پارتیان است که در مغرب و بابل و آشور با آجرهای نسبتاً کوچک و در شرق به صورت عمارات کوچک‌تری با خشت خام ساخته بودند. این تفاوت‌ها بیش از آنکه ناشی از تفاوت‌های محلی باشد، حاصل دوره‌های گوناگون است. سه بنای برپاشده در مغرب ایران، یعنی استخر و کنگاور و خوره، از بناهای احداث شده در بین‌النهرین و مشرق ایران کهن‌ترند. این سه بنا را که در فاصله‌ی سال‌های ۳۰۰ تا ۱۵۰ ق م بنا شده‌اند می‌توان در زیر عنوان «بناهای سلوکی» طبقه‌بندی کرد. اگر این‌گونه طبقه‌بندی پذیرفته شود می‌توان گفت که تا به حال، بنایی از دوره‌ی اشکانیان در مغرب ایران پیدا نشده است.

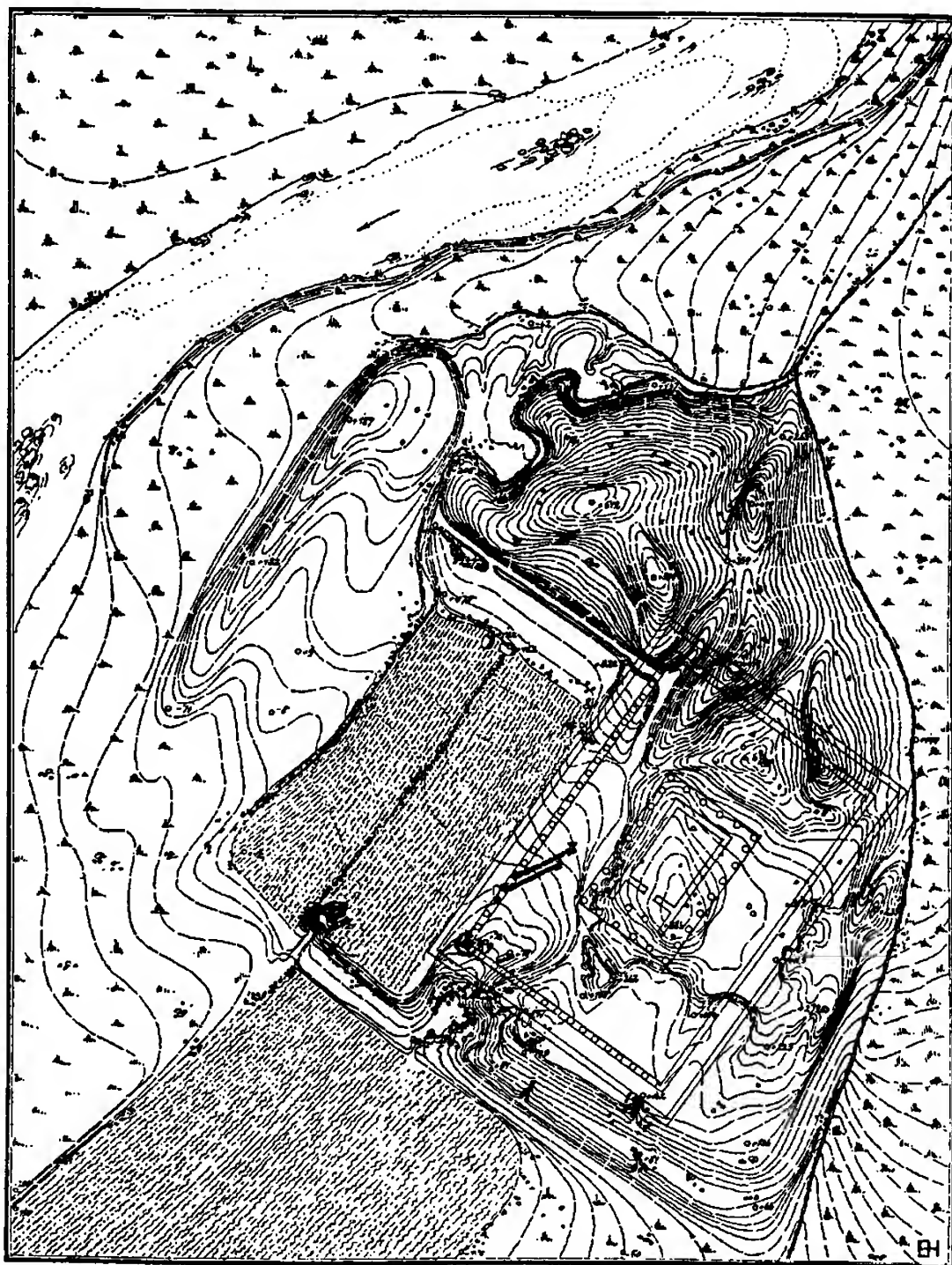


شکل ۳۸۱



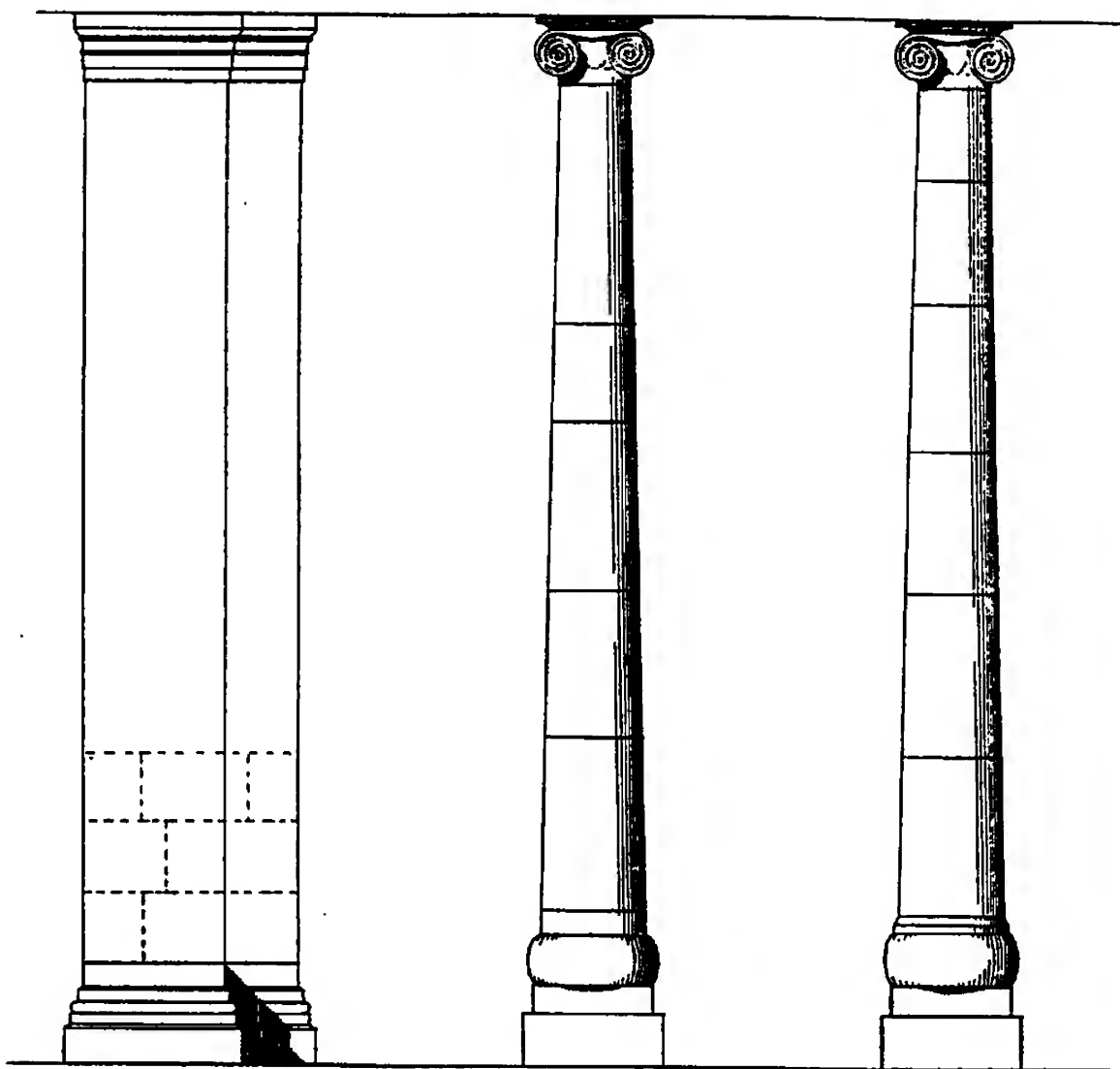
شکل ۳۸۰

تجزیه و تحلیل اشکال گوناگون معماری کنگاور (شکل ۳۸۰) - سرستون‌های «دوری» همراه با سرستونی قرنتی (لوحه‌ی ۸۷) و پاستون‌هایی با شکلی نامعهود همراه با تنه‌های صاف همان ستون‌ها (شکل ۳۸۱) - بر درستی این تاریخگذاری گواهی می‌دهد. معماری هلنیستی در مشرق‌زمین با شکل‌های مخلوط و ناجور آغاز می‌شود. کافی است نگاهی شود به ستون‌های بطلمیوسی و بقایای دیوارهای بنی‌امیه در دمشق. این شکل‌های مخلوط و ناهنجار را اسلوبی کلاسیک جانشین می‌شود منتج از تحول قوانین معماری رومی است.



شکل ۳۸۲

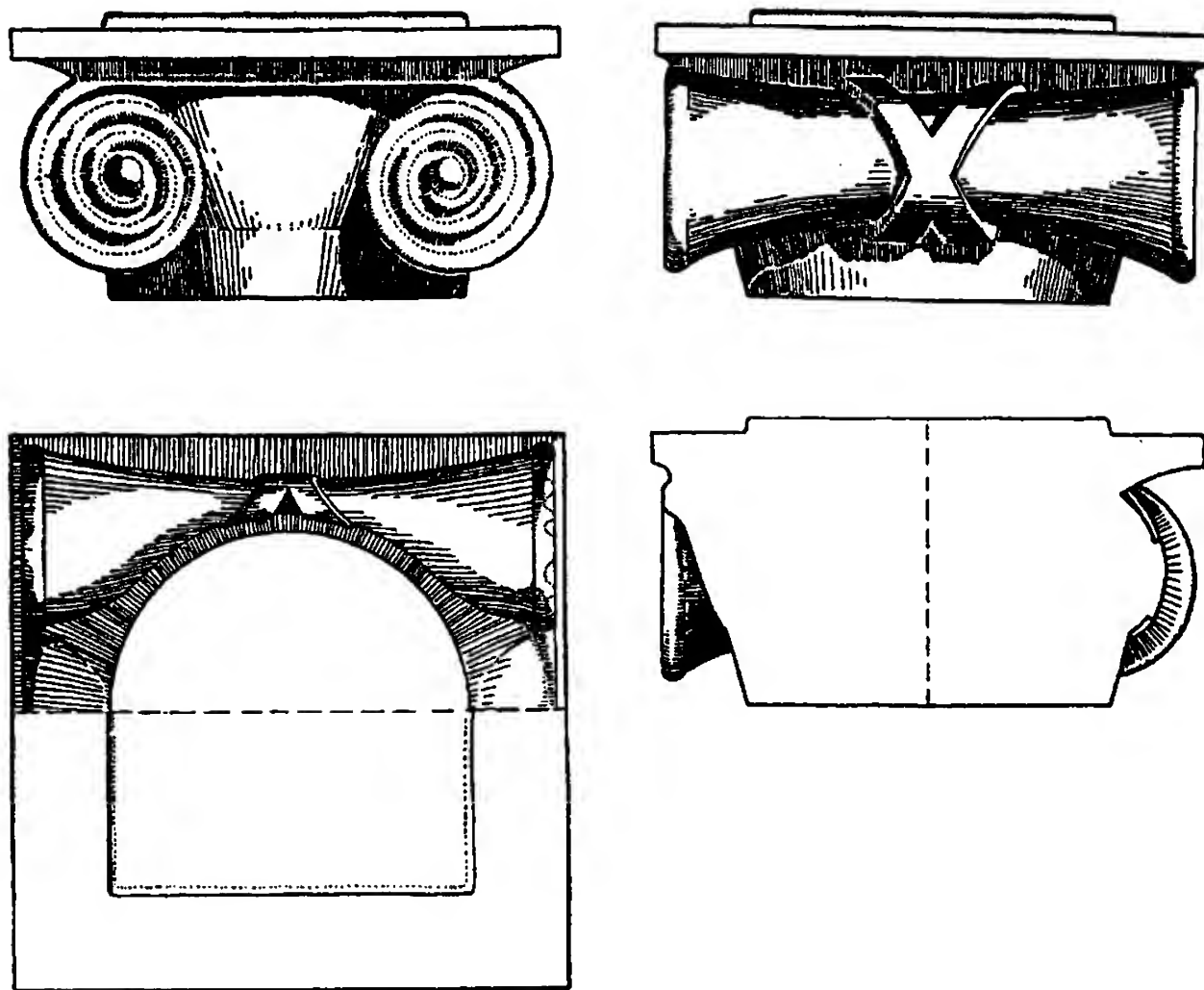
دره‌ی خورهره، که سومین بنای مورد بحث در آنجا برپا شده بود، پوشیده از تاکستان و تپه‌های ناحیه‌ی معبد (شکل ۳۸۲) انباشته است از قطعات شکسته‌ی خمره‌های شراب. در همه جا قطعات سنگ مربع، که بر روی آنها کار شده، دیده می‌شود و به آسانی می‌توان دیوار پیرامون معبد را (لوحه‌ی ۸۸) ردیابی کرد. خود معبد در محوطه‌ی ستون‌بندی شده واقع بوده که هنوز کاوش باستان‌شناسی در آنجا صورت نگرفته است. ایزودور می‌گوید معبد کنگاور به آرتامیس (آناهیتا) اختصاص داشته است. ایرانیان فرشته‌یی که با درخت انگور و شراب ریختن رابطه داشته باشد ندارند و چون تاریخ بنای معبد خورهره را مربوط به دوره‌ی سلوکیان دانستیم، شاید بتوان حدس زد که این معبد مخصوص «دیونوسیوس»، ایزد یونانی بوده است. (۳)



شکل ۳۸۳

دو ستونی که هنوز در این محل برپا است و به دیوار پیرامون معبد، در حوالی گوشه‌ی جنوبی آن تعلق دارد، (شکل ۳۸۳) عجیب و غریب می‌نمایند. پاستون‌هایی که مظهر انحطاط هنر معماری‌اند از دو پاسنگ

بلند و شالی بلندتر تشکیل می‌شود. شال از پاسنگ بالایی قطورتر است. این نوع بومی ایران است و نمونه‌های آن در ایران پیش از هخامنشی فراوان بود و با مصرف شدن در پاسارگاد و تخت جمشید جنبه‌ی رسمی و شرعی پیدا کرد. تنه‌ی ستون‌ها همانند ستون‌های استخر و کنگاور صاف است.



شکل ۳۸۴

در استخر قصد داشته‌اند سرستون‌ها را با اسلوب قرن‌تی و در کنگاور با اسلوب «دوری» بسازند. در اینجا با نوع سوم سرستون یونانی، یعنی سرستون نوع «ایونیه»، سروکار داریم (لوحه‌ی ۸۹ و شکل ۳۸۴). اما نمونه‌ی زشت و بدی از سرستون ایونایی است. همان‌گونه که آن دو نوع دیگر نیز از نمونه‌های کراحت‌آور قرن‌تی و دوری می‌باشند. همان شکل بومی سنگ‌های پاکارقوس ایرانی، که در آرامگاه‌های قزقپان و دائو دختر در حدود سال ۶۰۰ ق م دیدیم، از میان شکل‌های یونانی سرزده است و از همین رو، این‌گونه عجیب و نامأنوس می‌نمایند. روی هم رفته، این هر سه نوع حاصل برداشت‌های ناشیانه و غلط از نمونه‌های یونانی است. برداشت غلطی که در اثر دیرینه‌گرایی مزمن پیدا می‌شود.

اندازه‌ی ستون‌ها از آنچه گفته شد نیز آموزنده‌ترند. قد ستون واقعی ایونایی در آغاز هشت برابر قطر آن

است و هیچ‌گاه از ده برابر تجاوز نمی‌کند. ستون‌های خورمه یازده برابر قطر خود ارتفاع دارند. دلیل چنین مقیاسی تناسب آن با ستون‌های باریک چوبی است. ویژگی اصلی اندیشه‌ی یونانی چه در زندگی و چه در هنر رعایت تناسب‌ها است. چون ایرانیان در صدد تقلید از یونانیان برآمدند، همان‌گونه که امروز سعی وافر دارند در همه چیز از اروپا و دنیای غرب تقلید نمایند، از درک معنی و اهمیت تناسب‌ها عاجز ماندند و تنها به شباهت و همانندی ظاهری بسنده و دل خوش کردند و از ژرفا و عمق آنچه تقلید می‌کردند و می‌کنند غافل ماندند و می‌مانند. نتیجه‌ی این تقلید، هنری – اگر بتوان آن را هنر نامید – زشت و ناهنجار است که نه ایرانی است و نه یونانی. هنری فاقد هرگونه ارزش زیباشناختی که فقط از نظر تاریخی و روان‌شناسی درخور توجه و مطالعه است.

این خرده‌گیری تنها دیدگاه هنر معماری را دربر می‌گیرد و باید آن را از زاویه‌ی دید رشته‌های هنری دیگر، مثل مجسمه‌سازی، نیز سنجید. در پرستشگاه واقع در پایین صفه‌ی تخت جمشید، بر روی لغزهای سنگی پنجره‌یی، امیری و همسرش تصویر شده‌اند (لوحه‌ی ۸۶). هر چند نقوش تصویر شده آسیب دیده و ساییده شده‌اند، اما از روی شباهت آنها با سکه‌های به دست آمده می‌دانیم که یکی از نخستین «فراتداره»های استخر اند، دودمانی که احتمالاً پس از ۳۰۰ ق م به امارت رسیده بود. جای مجسمه، یعنی دیوار درگاه، محل سنتی مجسمه‌ها و نقوش در تخت جمشید است. از دست راست برافراشته و برسمی که در دست چپ است، استنباط می‌کنیم که مرد تصویر شده، همانند آرامگاه‌های مادی دکان داود و سکاوند و ورقه‌های طلای تصویردار گنجینه‌ی سیحون، در حال نیایش است. ظاهراً باید از دوره‌ی پیش از کیش زردشت ملهم باشد. شاهانی که در آرامگاه‌های هخامنشیان تصویر شده‌اند نیز دست راست خود را برافراشته‌اند، اما در دست چپ برسم ندارند. این همان حالت و طرز برخورد مخصوصی است که در گات‌های زردشت، «استانه زسته»<sup>۱</sup> خوانده شده است. برسم در دست نگرفتن شاهان هخامنشی در نقش‌های نمای آرامگاه‌ها می‌تواند حکایت از این کند که کیش زردشتی شاهان هخامنشی از خلوص بیش‌تری برخوردار بوده است. واژه‌ی برسم نخستین بار در یکی از کتیبه‌های خشایارشا دیده می‌شود. احتمال می‌رود کاربرد برسم که از رسوم کهن مغ‌ها بوده است، در عصر او دوباره رواج یافته و وارد کیش زردشت شده باشد.

بر دیوار مقابل تصویر، به عکس تخت جمشید، تصویری همانند منعکس نشده است. نقش برجسته‌ی مقابل، نگاره‌ی همسر او یعنی نخستین و تنها زنی است که تصویرش به رغم منع شدید هخامنشیان در تصویر کردن زنان، مجسم شده است. زن نیز همان وضع و هیبت را به خود گرفته است. لباسی که بر تن دارد دراز و تا قوزک پایش می‌رسد و بالا پوش یا شنلی بر روی آن پوشیده است. چین‌های لباس با خط‌هایی زمخت و سست حجاری شده است. این دو مجسمه یا نقش برجسته به لحاظ هنری، به گونه‌ی تأسف‌آور،

حقیر و کم‌بها می‌باشند. در واقع، پسرقتی است به سوی روش‌های سست و ناشیانه‌ی بدوی. در این آثار، آن توانایی هنری که نقش برجسته‌های تخت جمشید را آفریده بود نابود شده است. پیکره‌ها سطوحی مرده و بی‌حرکت‌اند که بر رویشان تزییناتی با اندکی برجستگی نسبت به زمینه‌ی سطح آنها پیاده شده است.

حیرت‌انگیز است که چه‌گونه در فاصله‌ی کوتاه یکی دو نسل، هنری توانا و قدرتمند تمام نیروی خود را از دست می‌دهد و با از دست رفتن مهارت و چیره‌دستی، قدرت تشخیص هنری نیز از میان می‌رود. هنرمند ایرانی از سنت‌های باستانی و موروثی خودش روگردان و بر آن می‌شود تا شیوه‌ی هنر یونانی را تقلید نماید. نتیجه‌ی این تلاش طرحی سست و نقشی بی‌مایه و سترون است. به نظر می‌رسد که در این دوره، آموزش و تعلیم هنرهای دستی و صنایع ظریفه به کلی ترک و منسوخ شده بوده است.

نمونه‌های به‌جا مانده از آن روزگار کم و معدود است و از این بابت کسی ضرر نکرده است. در خود ایران، تنها نمونه نقش برجسته‌های طاق‌بستان واقع در پایین کتیبه‌ی مشهور بیستون داریوش است. درباره‌ی این نقش برجسته به علت اهمیت تاریخی و نه کیفیت و خصوصیات هنری آن صحبت خواهیم کرد. در آنجا دو نقش وجود دارد. یکی از آنها به فرمان مهرداد دوم یا مهرداد کبیر و دیگری به دستور گودرز دوم (لوحه‌ی ۱۰۷) احداث شده است.

کتیبه‌ی به فارسی امروزی، که در سده‌ی هجدهم میلادی در طاق‌بستان ایجاد شد، بخش عمده‌ی آن یادبود مهرداد دوم را محو ساخت. اما با کمک طرحی که آقای م. گرلوت<sup>۱</sup>، همسفر شاردن و سفیر ونیز در سال ۱۶۷۳، از این نقش برجسته برداشته بود توانسته‌اند نقش برجسته را بازسازی کنند تا از مضمون آن آگاه شویم. مانند نوشته‌های بالای برخی از نقش‌های برجسته‌ی هخامنشی، در اینجا نیز اسم چهار نفری آورده شده است که در حضور شاه ایستاده‌اند. شاه در سمت راست ایستاده و خود را «شاه بزرگ» می‌خواند. این اثر باید پیش از ۱۱۰ ق م ایجاد شده باشد. در این سال است که مهرداد به خود لقب «شاه شاهان» را می‌دهد. نخستین کسی که رویه‌روی شاه ایستاده «گودرز» ساتراپ ساتراپ‌ها و امیر هیرکانیه (گرگان) است که بعدها با عنوان «گودرز اول»، در بخشی از شاهنشاهی پارتیان، جانشین مهرداد دوم شد. اسم نفر دوم را نتوانسته‌اند بازسازی کنند اما لقبی ندارد و این مطلب حاکی از آن است که شخصیتی مشهور بوده و نیازی به لقب نداشته است. نفر سوم «مهرداد» نام دارد با لقبی که مفهوم «مورد اطمینان» را می‌رساند. از این لقب حدس می‌زنند که شاید نیای خاندان مشهور «مهران» بوده باشد که در ایالت «راگا» یا ری، تهران امروزی، فرمانروایی داشتند. نفر چهارم «کوفه‌ساتس»<sup>۲</sup> نام دارد. اسمی که فقط یک بار در تاریخ ایران دیده می‌شود. صورت جدیدتر این اسم «کهزاد» است که در شاهنامه‌ی فردوسی در رابطه با سیستان آمده است. باید با ویرانه‌های واقع در «کوه خواجه»، در میان دریاچه‌ی هامون سیستان، مربوط باشد، زیرا سیستان مقر خاندان

مشهور اشکانی «سورن» بوده است. یکی از سورن‌ها در نبرد «کرهه» واقع در بین‌النهرین بر کراسوس، امپراتور روم، پیروز شد. شاید کوفه‌سائس یکی از اولین اعضای این خاندان بوده است. هرچند تمام آنچه درباره‌ی این چهار نفر آمد حدسیات است، اما تردید نمی‌توان داشت که مضمون این نقش برجسته اظهار اطاعت و انقیاد چهار فئودال بزرگ محلی نسبت به شاه بزرگ است. مهرداد دوم، بنیان‌گذار واقعی شاهنشاهی پارتیان، تشکیلات ملوک‌الطوایفی کشور را آفریده بود. ظاهراً معنای این صحنه‌ی حجاری شده در طاق‌بستان مراسم اعطای منصب و مقام به چهار خاندان بزرگ است. این گونه شمایل‌سازی نمادین در هنر ساسانی ادامه یافت. از آن جمله است نقش برجسته‌های «اردشیر اول» و «بهرام دوم» و «بشقاب نقره خسرو اول» که گاهی می‌گویند تجسمی است از رویداد تاریخی و واقعی (لوحه‌ی ۱۰۸ بالا). همین‌گونه صحنه در نقاشی‌های قصر «عمره» متعلق به اوایل دوره‌ی اسلامی، معنای «شاه عجم» را می‌دهد.

در هیچ‌یک از این نقش‌ها و آثار اندیشه‌ی هنری نوینی را نمی‌توان یافت. تکرار ملال‌آور اشخاص و حرکات دست آنان همه بر طبق سنت ایران باستان است. گاهی جامه‌ها و سر اشخاص با اسلوب نوین طرح شده‌اند. چون نقش‌های برجسته بر روی سنگ کوه حجاری شده‌اند حق این است که تا سرحد امکان مجسمه‌وار باشند. اما نه تنها مجسمه انحنایی ندارد که از درون نقش برجسته بیرون زده باشد، بلکه مانند مجسمه‌های «فرات‌داره» فقط دو بُعد دارد. به جای آنکه نقوش را از سنگ دریاورند، زمینه را تراشیده‌اند و آن‌گاه با خطوطی سست و نامطمئن روی آن حکاکی و کنده‌کاری کرده‌اند. در مجسمه‌سازی بر روی صخره‌ی طبیعی، نقش‌ها را باید بر اساس قواعد تصویرسازی آفرید. اما در این یادبود ملی که به افتخار بزرگ‌ترین شاه آن زمان ایجاد شده است، اثر هنری فقط از فقر اندیشه و نبود چیره‌دستی هنرمندانه خبر می‌دهد.

دومین نقش برجسته‌ی بیستون صحنه‌ی نبرد میان سه سوار است. اسم سواری که در میان قرار دارد و در بالای سرش حجاری شده «گودرز گشوادگان» [؟] است. باید گودرز دوم از بازماندگان «ساتراپ ساتراپ‌های» نقش برجسته‌ی اولی باشد. گشوادگان اسم فامیل است و نخستین بار، در یکی از سرودهای زردشت [فروردین یشت؟] آمده است و همچنین در یکی از کتیبه‌های داریوش. تاریخ این خاندان را شاید بتوان تا یک‌هزار و دویست سال دنبال کرد. تاسیت رویدادهای ایام سلطنت گودرز دوم را در تاریخ خود ذکر کرده است. گودرز دوم که ظاهراً از دودمان اشکانیان نبود، در اصل و تبار از اخلاف «هیرکانیه» (پسر گیو) بود. او دو بار شاه می‌شود، یک‌بار در سال‌های ۴۰-۴۱ و دیگر بار در سال‌های ۴۳-۵۱ میلادی. در سال ۵۰، او توفیق یافت تا یکی از شاهزادگان اشکانی به نام مهرداد را، که به تحریک رومی‌ها مدعی سلطنت شده بود، در پای کوه بیستون شکست دهد. این نقش برجسته از مبارزه‌ی تن به تن دو سوار، بنای یادبودی نمادین به افتخار آن پیروزی است. خلاصه کردن رویدادی تاریخی در قالب نقشی نمادین از سنت‌های دیرین مشرق‌زمین است. برای مثال، در اوایل هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، همین معنا را در نقش برجسته‌های



«سر پل» و دریند گور شاهدیم. در هنر یونانی رسم بر این بود که از مضمون لحظه‌ی هیجان‌آوری که هنوز نتیجه‌ی نبرد معلوم نشده بود برای بنای یادبود استفاده کنند. در اینجا سنت کهن شرقی را با ظاهر یونانی آراسته‌اند. علامت پیروزی شناور بر بالای سر شاه یکی از پیش‌پاافتاده‌ترین ویژگی‌های هنر یونانی است. غلامی سوار بر اسب دنبال شاه است و نیزه شاه سینه‌ی مهرداد، دشمن او را شکافته، و اسبش سکندری خورده است. تصاویر مشرق زمینی در ذهن تماشاگر راجع به سرانجام داستان تردیدی باقی نمی‌گذارد. در همان حوالی طاق‌بستان، نقش برجسته‌یی نه چندان ظریف بر تخته‌سنگی بزرگ تراشیده‌اند. در این نقش، اشخاصی را که در حال نیایش می‌باشند بر سه طرف تخته سنگ تصویر کرده‌اند. یکی از آنان در شکل ۳۸۵ نشان داده می‌شود. مردی است که جامه‌ی پارتی بر تن دارد و ظاهراً مشغول انداختن بوی خوش در آتشدان کوچکی است. مضمون پرستندگانی که در حال نیایش‌اند یکی از رایج‌ترین موضوعات هنر اشکانی است که در دوره‌ی ساسانیان از رواج می‌افتد و دیگر دیده نمی‌شود.



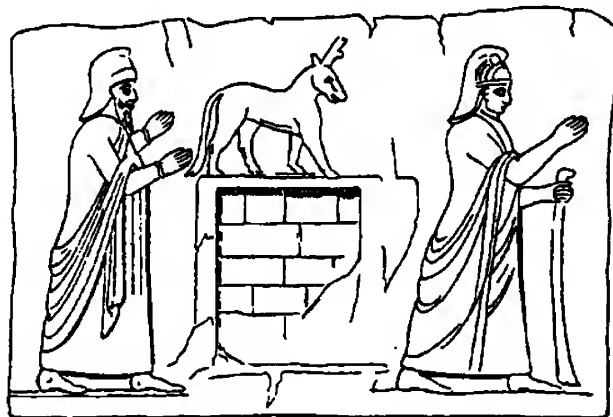
شکل ۳۸۵

در دروازه‌های میدان شهر اشکانی «اسور»<sup>۱</sup> دو ستون سنگی بود که اکنون در موزه‌ی استانبول‌اند (لوچه‌ی ۱۰۵). این ستون‌ها کار دست هنرمندان ایرانی نیستند، اما حال و هوای ایرانی دارند. یکی از آنها نیمرخ نیایشگری در حال تعظیم است و به جای برسم ایرانی، شاخه‌ی نخلی در دست دارد. دیگری پیگری است از روبه‌رو ایستاده و بر انحنای بیش‌تر، که دست راست خود را برای دعا یا تبرک کردن برافراشته و دست چپ را بر روی شمشیرش گذاشته است. هر دو ستون کتیبه‌یی دارند که هنوز، تا آنجایی که اطلاع دارم، کسی موفق به گشودن رمز آنها نشده است. باید به اوایل تاریخ میلادی تعلق داشته باشند. نقش برجسته‌ی اینها مرتفع‌تر و به عبارت دیگر، از نظر هنری از نقش برجسته‌های استخر و بیستون هنرمندانه‌تر و ارزشمندتر است. هنرمندانی که این نقش برجسته‌ها را به جا گذاشته‌اند ایرانی نبوده‌اند، اما آثار آنها از نوع ایرانی و بنابراین، کم‌ارزش است.

---

1. Assur

مقبره‌ی «آنتیوخوس کماجنه» در «نمرود داغ» به همین ایام تعلق دارد. در حدود ۳۰ ق م، تمام کوهی را تراشیده و به صورت یادبودی فناپذیر درآورده‌اند که اطراف آن را مجسمه‌های غول‌پیکر تراشیده از غولسنگ‌ها فراگرفته است. این مقبره را نیز، که در جنوب شرقی «الپو»<sup>۱</sup> و مرز ارمنستان قرار دارد، نمی‌توان اثری ایرانی دانست؛ اما خصیصه‌های ایرانی آن فراوان است. ظرافت و چیره‌دستی هنری به کار رفته در اینجا به مراتب از مجسمه‌های ایرانی بیش‌تر است. اما انواع مجسمه‌های آن، مانند مجسمه‌های تصویرشده در لوحه‌ی ۱۰۵، ایرانی‌اند. شاه آنتیوخوس در سمت چپ، به نیایش ایزد میترا در طرف راست، مشغول است. ساختن این‌گونه مضامینی که در نمرود داغ مجسم شده‌اند در دوره‌ی ساسانیان ادامه یافت.



شکل ۳۸۶

در مرز حوزه‌ی ایران و ارمنستان، نزدیک «بایزید»، مجسمه‌ی دیگری بر کوه نقش کرده‌اند (شکل ۳۸۶). در این صحنه، دو نفر در حال راه رفتن‌اند. از وضع دست‌های آنها می‌توان گفت که مشغول دعا خواندن نیز می‌باشند. این دو را گوزنی (؟) که بر روی محراب یا بنا یا دری [(؟)] ایستاده از یکدیگر جدا می‌سازد. این تنها طرحی است که «چارلز تکسیه»<sup>۲</sup> از این صحنه تهیه کرده و دقیق نیست. اگر لباس یونانی بر تن پیکره‌های این صحنه نبود مقایسه‌ی آن با مجسمه‌های قزقپان اشکالی نداشت.

مجسمه‌هایی که تمام اطراف آن خالی باشد، مانند عصر هخامنشیان و دوره‌ی ساسانیان، استثنایی و کمیاب است. در لوحه‌ی ۱۰۶، «شیر همدان» نشان داده می‌شود که پیش از این تصور می‌شد به دوره‌ی هخامنشیان تعلق دارد. با وجود آنکه این مجسمه به شدت آسیب دیده آشکار است که این شیر بر دو پای عقبی خود نشسته و دست‌هایش دراز است. به همان گونه‌یی که در ابتدای تاریخ میلادی، شیرها را معمولاً در آن هیبت تصویر یا مجسم می‌کردند. یال طبیعی و سبک حیوان نیز دلیل دیگری است بر اینکه تاریخ ساختن آن قدیم‌تر نیست. این مجسمه برای شهر همدان در حکم طلسم بود و در حدود هزار سال قبل در برابر دروازه‌ی شمالی شهر قرار داشت. هنوز هم مورد احترام و اعتقاد زنان شهر است که آن را تدهین

1. Aleppo

2. Charles Texier

می‌کنند و برایش نذری می‌آورند. مؤلفان قرون اولیه‌ی اسلامی آن را کار آپولونیوس اهل «تینه»<sup>۱</sup> [متولد سنه‌ی اول میلادی در کاپادوکیه، آسیای صغیر] سیاح و صاحب کرامت می‌دانند که پرستشگاهی برای نرون در شهر «رُم» به پا کرد. می‌دانیم که در حوالی تاریخ ساختن این مجسمه، آپولونیوس در همدان بوده است و بعید نیست که مجسمه را در همان اوقات به شهر همدان آورده باشند، چرا که آپولونیوس مجسمه‌سازی نمی‌کرده است. آنچه را که مجسمه‌های اشکانی می‌خوانیم در واقع، طرح‌هایی هستند که بر روی سنگ و صخره رسم شده‌اند. در این دوره نیز همانند دوره‌ی ساسانی هنر عمده و مطرح نقاشی بود. شاهد این مدعا نقاشی‌های به جا مانده از آن دوره است. نمونه‌های این گونه نقاشی در ویرانه‌های موجود بر فراز کوه خواجه دیده می‌شود. کوه خواجه چکادی یکتا از سنگ سیاه است که از میان دریاچه‌ی هامون سیستان سربرافراشته است. این همان ناحیه‌ی است که امروز در آنجا ایران، افغانستان و بلوچستان با یکدیگر تلاقی می‌کنند و یکی از امکنه‌ی مقدس است. این کوه با ابهت و حیرت‌انگیز (لوحه‌ی ۹۶) یگانه ارتفاع چشمگیر در آن دشت پهناور است. معنای اسم این کوه به فارسی امروزی «کوه خدا» بوده و در سنت محل به «سرای ابراهیم» مشهور است. این نمونه‌ی دیگری است از تبدیل شگفت‌انگیز و معماگونه‌ی اسامی ایرانی به اسامی آمده در تورات. ظاهراً ابراهیم، پیامبر پیش از ظهور اسلام، را با زردشت یکی می‌دانسته‌اند. در اوستا از این کوه با نام کوه «اوشیده» یاد می‌شود. زردشت در اینجا به شاه «ویشتاسب» [گشتاسب] پدر داریوش پناه برده بود. هنوز هم در دو هفته‌ی اول سال زردشتی، سیل زوار به سوی این کوه روانه می‌شود.

اما ویرانه‌های واقع بر شیب جنوبی (لوحه‌ی ۹۶)، که «قلعه‌ی رستم» یا «کوک کهزاد» اسم دارد، این محل را با «رستم» پهلوان اصلی شاهنامه و جرگه‌ی وابستگان او مربوط می‌سازد. به یاد بیاوریم که در بیستون مجسمه‌ی منسوب به «گشوادگان»، یکی از بزرگان زمان مهرداد کبیر، وجود دارد. در دو قرن بعد، اسطوره‌ی کهن ایرانی به حماسه‌ی بزرگی تبدیل شد که بسیاری از شخصیت‌های تاریخی در این حماسه‌ی نوین نیز صاحب نقش شدند. از آن جمله است گشوادگان یا [کوفه ساتس] که نامش به «کهزاد» تغییر یافت. اسم رستم در آغاز به یکی از ایزدان، محتملاً ورثرغنه، تعلق داشت. در شاهنامه، این شخصیت آسمانی صاحب بسیاری از مشخصه‌های هویتی تاریخی یعنی شاه «گندافره» می‌شود. گندافره ایرانی از امرای خاندان سورن بود که در اواسط سده‌ی اول میلادی، چندین ده سال بر شاهنشاهی بزرگ سکاها فرمانروایی کرد. رستم افسانه‌ی از دیدگاه تاریخی همان گندافره است. در کتاب «اعمال سنت توماس»، شاه هندوستان بود و «کدسپر» یا «کاسپار» نیز نام دارد که در ضمن یکی از سه مفی است که در انجیل ذکر آنها به عنوان کسانی آمده است که از تولد «عیسی مسیح» خبر داشتند و برای دیدن او به «اورشلیم» رفتند. به هنگام بنای این کاخ، در آن دیار «گندافره» پادشاهی می‌کرده و چون بنیانگذار و صاحب این قصر بوده حق این است که کاخ

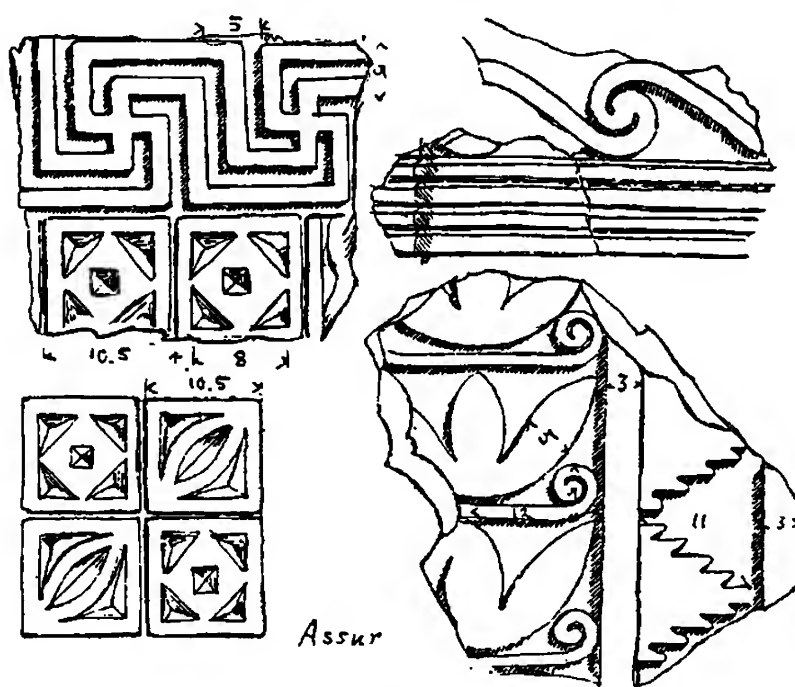
مزبور را کاخ رستم، کاخ گندافره، یا کاخ کاسپار و یا حتی کاخ سه مغ بخوانیم.

ویرانه‌های واقع بر شیب جنوبی کوه خواجه بنایی است که می‌توان آن را کاخی دژمانند یا شهری دانست. کاخ اصلی (لوحه‌ی ۹۷) در ناحیه‌ی مرتفع‌تر و در اطراف حیاطی وسیع بنا شده است. ورودیه‌ی جنوبی دهلیزی با طاق ضربی است. در سمت غرب و شرق نیز ایوان‌های بزرگی که سقف‌های ضربی دارند، روبه حیاط باز می‌شوند. در پشت این ایوان‌ها اتاق‌هایی است که سقف آنها نیز ضربی است. این گونه اتاق در اوایل دوره‌ی اسلامی بسیار معمول شد. برای مثال، تالارهای بارعام خلفا در سامرا همه با این شیوه ساخته شده است.

در گوشه و کنار ویرانه‌ها آثاری وجود دارد همه دال بر اینکه این مجتمع دو بار بنا شده است. از آن جمله است صف پستوهای باز و طاق ضربی اطراف حیاط که مربوط می‌شود به بنای بار دوم. این گونه تمهید که در معماری اسلامی بسیار رایج است و اسم فارسی و عربی آن «کُنَج» می‌باشد، در اصل یونانی است. در آغاز انتظار داشتیم که بنا به اوایل یا اواخر دوره‌ی ساسانی مربوط باشد. اما بعد معلوم شد که نخستین مرحله‌ی بنا به دوره‌ی پیش از ساسانی، یعنی سده‌ی اول میلادی مربوط است و مرحله‌ی دوم آن به اوایل دوره‌ی ساسانی، یعنی سده‌ی سوم میلادی مربوط می‌شود. در نواحی شرقی ایران، اسم صحیح برای این دوره‌ی قدیم‌تر را دوره‌ی «سکایی» می‌دانند که معادل می‌شود با دوره‌ی اشکانی در نواحی مغرب ایران. در طرف شمال حیاط، غلام‌گردشی وجود دارد که به مرتفع‌ترین نقاط بنا، یعنی آتشکده، منتهی می‌شود. نمای این غلام‌گردش را در مرحله‌ی دوم، بازسازی کرده‌اند. در سمت چپ، گذرگاهی است با سقف ضربی که در مرحله‌ی دوم ایجاد شده و نسبتاً از آسیب مصون مانده است. در سمت راست گذرگاه، سقف به شدت آسیب دیده است. بخشی از این قسمت را برداشتم تا شیوه‌ی معماری مرحله‌ی نخست برملا شود. در لوحه‌ی ۹۶، نمای حیاط و آتشکده که چون اشکوب سومی می‌نماید و همچنین زمینه‌ی سنگ خارای کوه دیده می‌شود. در درستی و صحت نقشه‌ی بازسازی، که در لوحه‌ی ۹۸ ارائه شده است، جای تردید نیست. بنای اولی عبارت است از تعدادی نیم‌ستون «دوری» که در دیوارها کار گذاشته شده‌اند. پیشانی اندکی پیش‌آمده‌ی نما با طوماری یونانی مزین شده است. این نوع طوماری رایج و معمول در معماری یونانی، سابقه ندارد که چنین مشخص و مسلط در بنایی به کار رفته باشد. در میان تعداد معینی پنجره‌های معمولی، طاقی ساخته شده که مختص این بنای کاملاً یونانی است. تنها مجسمه‌یی که برای تزیین این بنا به کار رفته مجسمه‌ی کامل و کجی از پیکر دو مرد است که بر بالای طاق درب میانی نصب بوده است. احتمالاً این دو مرد حلقه‌یی از گل در دست داشته‌اند که یکی از ترکیب‌بندی‌های رایج هنر ساسانی است. روی هم رفته، نمای بنا یونانی است. از روی قطعه‌ی به جا مانده در استخر می‌توان حدس زد که نمای بنای استخر و نمای این بنا در کوه خواجه شبیه یکدیگر بوده‌اند و فقط بر نمای یونانی چند عامل تزیینی

محلی افزوده شده بوده است. در دوره‌ی ساسانی، این گونه نماسازی کنار گذاشته شد. ظاهراً دیوارهای خشتی فشار طاق‌های ضربی را تحمل نکرده و شکم داده بودند که در مرحله‌ی دوم بازسازی، ناچار می‌شوند آنها را با شمعک تقویت کنند و با ساختن تعدادی شمع پشتبند به این هدف دست می‌یابند. به این ترتیب، بخش پایینی بنا که در مرحله‌ی اول، ساختمانی مستحکم بود صاحب دالان کوتاهی شد که تمام حیاط را دور می‌زد. این تغییرات موجب شد تا نظم پلکان روبه‌روی ورودیه تغییر یابد. بخش بالایی که حاشیه‌ی تزیینی نیز داشت صاحب طاقی مرتفع‌تر شد. همانند شیوه‌ی ساسانی، ضربی‌ها و طاق‌های آن بیضوی شکل است.

تاریخگذاری پیشنهادی، یعنی سده‌ی اول میلادی برای مرحله‌ی اول ساختمان و سده‌ی سوم میلادی برای مرحله‌ی دوم، بر اساس مشاهده و مطالعه‌ی شیوه‌های گوناگون معماری که در بنا به کار رفته صورت پذیرفته است. هر چند از این مشاهدات و مطالعات درس مهمی را می‌توان فراگرفت، اما اکنون نمی‌خواهم وارد جزئیات مربوط به آن شوم. در اینجا متوجه می‌شویم که تا چه اندازه کاربرد خشت خام در معماری ضربی ساسانی مشرق ایران اهمیت اساسی و قطعی داشته است. یکی دیگر از ارکان تاریخگذاری فوق تزییناتی است که در مرحله‌ی اول بنا به کار رفته است و نمونه‌ی خوب این تزیینات در لوحه‌ی ۱۰۱ دیده می‌شود. همان‌گونه که از نمونه‌ی شکل ۳۸۷ برمی‌آید، این گونه گچ‌بری از هر حیث مطابق گچ‌بری‌های بناهای اشکانی در سده‌ی اول میلادی، در بابلستان و آشور است. تنها تفاوت کیفیت برتر و هنرمندانه‌تر گچ‌بری‌های نواحی مشرق ایران است. از این رو، باید نتیجه گرفت که خاستگاه گچ‌بری تزیینی مشرق ایران بوده است و بدین لحاظ، ما به سرچشمه‌ی اصلی و اولیه‌ی این گونه گچ‌بری نزدیک‌تر هستیم.



شکل ۳۸۷

بسیاری از دیوارهای اتاق‌های کاخ کوه خواجه، مخصوصاً دیوار سرسرا، در آغاز نقاشی شده بودند. در سرسرا نه تنها چهار دیوار بلکه طاق گهواره‌یی نیز منقوش و تمام نقاشی‌ها در مرحله‌ی نخست بنا انجام گرفته بود. روی تمام آنها را در دوره‌ی دوم پوشانده بودند. برای برملا کردن آنها لازم بود که تیغه‌ی نازک خشتی روی آنها برچیده شود. وضع نقاشی‌ها اسفناک بود.

بدنه‌ی تمام دیوارها را سطوحی پخت تشکیل داده است. اگر از رُخبام کوچکی که در ابتدای طاق‌های قوسی است بگذریم، در تمام سطح دیوارها عاملی حجمی که شکل‌پذیر باشد دیده نمی‌شود. در مغرب‌زمین، فقط معماری بیزانسی به این مرحله می‌رسد. پیش از این دیدیم که چه گونه مجسمه‌سازی از اصول نقاشی پیروی می‌کند. در اینجا شاهدیم که وضعیت بر عکس گردیده و معماری دنباله‌روی نقاشی شده است.

در رُخبام زیر طاق قوسی، تزییناتی از برگ و گل و گیاه را زیر زنجیره‌ی دندان‌هایی نقاشی کرده‌اند. خود طاق قوسی سقف قاب‌بندی یونانی است که هیچ‌گونه برجستگی حجمی ندارد. قاب‌های مربع‌شکل سقف را یک در میان با تزیینات و تصاویر آراسته‌اند. ترکیب‌بندی‌ها یونانی‌اند. ساده‌ترین تزیینات به کاررفته گلمیخ گلسرخی پربرگ است. این گونه گلمیخ گلسرخی که اصل آن از مصر است تمام خاورمیانه را فراگرفت، اما هیچ‌گاه در تزیینات یونانی اهمیت و برجستگی خاصی پیدا نکرد. گلمیخ گلسرخی کوه خواجه الهامی است از گلمیخ هخامنشی، اما به جای ترکیب‌بندی سخت و محکم هخامنشی آن را قلمزنی کرده‌اند تا حالتی طبیعی پیدا کند. تزیینات مفصل‌تر عبارت است از چهار نخلچه که به‌طور مورب در اطراف قرص مرکزی نهاده شده‌اند. همان‌گونه که در لوحه‌ی ۱۰۱ نشان داده شده است، همین‌گونه ترکیب‌بندی در سقف قاب‌بند یونانی نیز دیده می‌شود، اما طرح شبیه‌تر را روی پارچه‌های هخامنشی می‌توان یافت که بر تن نقش برجسته‌های تخت جمشید حجاری شده است. نزدیک‌ترین نمونه‌ی همانند، کاشی‌های گره‌دار آشوری است. در هنر آشوری و هخامنشی، عناصر گل و گیاهی را از نیلوفر و پاپیروس مصری و نخل بین‌النهرینی الهام می‌گیرند. اما در اینجا، برگ کنگری یونانی را بر طرح کهن افزوده‌اند. یعنی همان فرایندی که در معماری نیز شاهد آن هستیم؛ برجسته‌ترین مشخصه‌ی هنر بیگانه را اقتباس می‌کنند و آن را بر طبق سنت‌های کهن و قدیمی به کار می‌برند و به همین اقتباس ظاهری بسنده می‌نمایند.

از جمله تصاویری که در مربع‌های طاق قوسی نقاشی کرده‌اند، نقش دو سوار است. یکی «اروس»<sup>۱</sup> ایزد بالدار عشق یونانی که سوار بر اسب است و دیگری شخصی که بر پشت پلنگی سوار شده و این دومی از نقاشی اولی هم یونانی‌تر است (لوحه‌ی ۱۰۱). در نواحی مجاور، تصاویر مشابهی از ایزد عشق به‌دست آورده‌ایم که اغلب بر روی نقره‌کنده شده‌اند و به سده‌ی اول میلادی تعلق دارند. نقوش دیگر از کسانی است که نشسته‌اند یا آلات موسیقی می‌نوازند و یا می‌رقصند. در یک جا، بندبازی روی سرش ایستاده است

(لوحه‌ی ۱۰۳). تمام اینها مضامینی معمولی در هنرهای تزیینی یونانی‌اند که مدت‌ها قبل، معانی اساطیری آنها از یاد رفته است و اصولاً برای هنر هخامنشی بیگانه و ناشناخته‌اند.

نمونه‌ی تصاویر آدمیان مخلوطی است از شکل‌های طبیعی اندکی تجریدی شده‌ی مردم و طرحی سنتی به شیوه‌ی یونانی (به لوحه‌های ۱۰۲ و ۱۰۳).

دیوار عقبی سرسرا، که تقریباً هیجده متر طول دارد، دیوار حایل شیب کوه و پوشیده از نقاشی بوده است. از این نقوش فقط یک بخش آن که دقیقاً در وسط نیست قابل تشخیص است (لوحه‌ی ۱۰۴). در این نقش، شاهی و شهبانویی زیر سایبان سلطنتی ایستاده‌اند. از سایه‌بان فقط دو پایه‌ی آن باقی مانده است. شاه در سمت راست و اندکی جلوتر از شهبانو ایستاده است. وضع بازوی چپ شاه و بازوی راست شهبانو روشن نیست. سر هر دو نفر را به شکل یک چهارم رخ کشیده‌اند. رنگ لباس‌ها ارغوانی و سایه‌هایش گاهی بنفش و گاهی صورتی است. ردای شاه نارنجی رنگ است. هر دو جواهر پوشند. نیمرخ نصفه و طرز ایستادن بی‌تکلف و آرام و پیکرهایی که از کمر اندکی خم شده‌اند و برای هنر هخامنشی، عناصری بیگانه و نتیجه‌ی نفوذ هنر یونانی است. اما در ضمن تمام ترکیب‌بندی به شیوه‌ی غربی نیست و مخلوطی از سبک‌های گوناگون است. آمیزه‌یی که شاید در باکتریای یونانی شده تحول می‌یابد و اثری همانند نقاشی‌های قرون وسطایی بر روی بیننده می‌گذارد.

در هنر هخامنشی، شاه همیشه در حالت بسیار رسمی نشان داده می‌شود. به این معنی که یا بر تخت جلوس کرده، یا در حال نیایش است و یا با تبختر راه می‌رود و ملازمانی به دنبال دارد. تصاویر روی سکه‌های اشکانی بر این منوال است (شکل ۳۸۸). روی قدیم‌ترین سکه‌ها تیراندازی، نماد آپولو، تصویر شده که بر چهارپایه‌یی نشسته است. معنای اولیه‌ی این‌گونه تصویر خیلی زود از یاد رفت و چهارپایه به تخت تبدیل شد و ایزد یونانی را نیز به گونه‌یی دیگر تفسیر کردند. در مرحله‌ی بعدی، شاه را در حالی تصویر می‌کنند که بر تخت جلوس کرده، یا پرنده‌یی را که نماد ورثرخنه است، در دست دارد و یا «نیک»، ایزد بخت و اقبال یونانی که نزد ایرانیان نماد فره‌ی شاهی می‌شود، در برابرش ایستاده یا زانو زده است. در مرحله‌ی بعد از آن، این صحنه را به گونه‌یی کامل می‌کنند؛ یعنی یا پیکر شخص سومی را به صحنه می‌آورند و یا شاه را به عوض نشسته بر تخت، سوار بر اسب تصویر می‌نمایند. معنای نمادی این صحنه همیشه به قدرت رسیدن شاه است که از مضامین بسیار رایج هنر ساسانی است.

بر روی دیوار پنجره‌ی سرسرا ایزدان را تصویر کرده‌اند آن هم ایستاده و بی‌حرکت. اما گروه‌بندی آنان در سطح‌های مختلف (لوحه‌ی ۱۰۴)، یکی از خصوصیات اقتباس شده از شیوه‌ی ژرف‌نمایی هلنیستی است. طرح سر و بدن آنان بیش از دیگر نقاشی‌های یونانی است. لباسی هم که بر تن دارند و از جمله تزیینات روی پارچه، جامه‌ها و حلقه‌های برگ غار (لوحه‌ی ۱۰۳) همه یونانی‌اند. علائم و نشان‌های آنها نیمی یونانی و

نیمی مشرق‌زمینی است. در هنر یونانی، کلاه‌خودی که دو بال دارد نشانه‌ی «هرمس» است. این نماد در اینجا سه بال دارد و علامت ورثه‌ی ایزد جنگ می‌باشد. ایزد دیگری نیزه‌یی سه سره در دست دارد که برای مردم مغرب زمین نماد «پسیدون» و فرمانروایی آنها است، اما در اینجا علامت «شیوا» ایزد هندی است. یکی از آنان دارای هلال و بنابراین، ایزد ماه است. این هویت‌ها نیز بر آنها از تصاویر روی سکه‌های «کوشانی» که اسم ایزدان را نیز بر آنها ضرب کرده‌اند برگرفته شده است. گروهی که از سه ایزد تشکیل می‌شود (لوحه‌ی ۱۰۴) به تصویر سه حواری شباهت دارد.



Mithradates II

Gotarzes I  
or Orodes I

Phraates III 70-57



Orodes II, ca 47-37



Phraates IV 279 = 34/33



Phraates II 283 = 36/29



Artaban II 334 = 21/23



Artaban II 338 = 26/27



Gotarzes II 361 = 7/55



Artaban II 367 = 55/56



Pacorus I 394 = 82/83



Volagases I 433 = 12/22

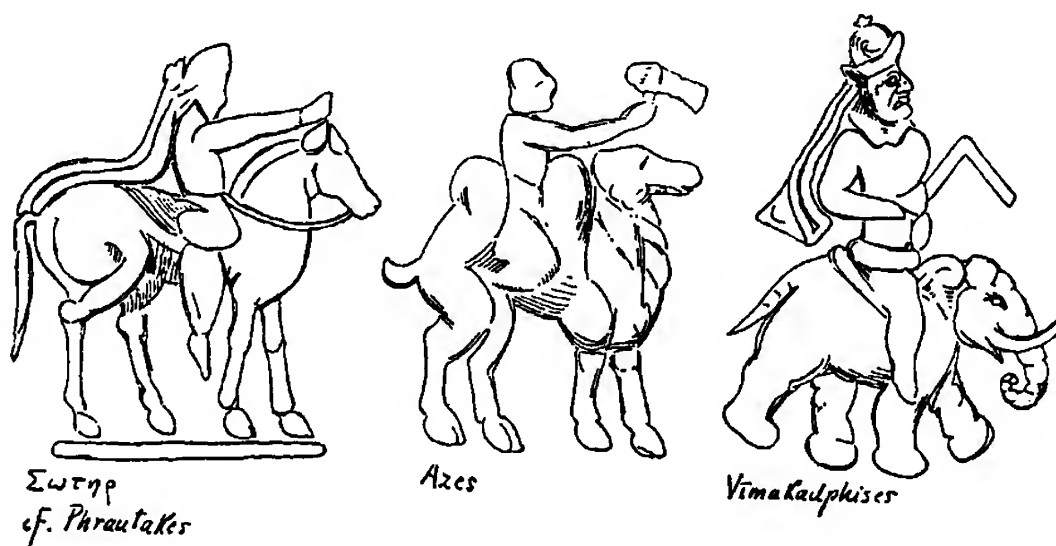
## شکل ۳۸۸

بیش‌تر اوقات، تأثیر انواع شمایل‌سازی باستانی را در تصاویری که از ایزدان بر الگوی مردم معمولی نقاشی می‌کنند می‌توان مشاهده کرد. بنابراین، از روی تصاویر ایزدانی که در کوه خواجه نقاشی شده‌اند می‌توان پی برد که مرحله‌ی پیشین نقاشی یونانی - باکتریایی چه گونه بوده است. به رغم آسیب‌دیدگی شدید چهره‌ی ایزدی که در لوحه‌ی ۱۰۲ عرضه شده، این تصویر نمونه‌ی جالب و چشمگیر از هنر یونانی و نشانی



است از قابلیت‌های هنری که هنوز در نقاشان آن روزگار وجود داشت. اما همین تصویر سر و صورت ایزد، نه تنها نابرابری‌های کیفی میان این نقاشی‌ها را می‌نمایاند، از تفاوت‌های سبکی فاحش این آثار نیز پرده برمی‌دارد. این تنوع سبکی با تفاوتی در بازنمایی تطابق دارد، بدین نحو که سبک نیمرخ نیمه‌یونانی با طبیعت‌گرایی آمیخته شده و سبک اصیل شرقی با سایر مشخصات بومی مخلوط گردیده است.

پس تعجبی ندارد که نقاشی‌های روی لغاز پنجره‌ها که نیمرخ خالص است، نمایانگر صفوف تماشاچیان باشد. همان‌گونه که در تخت جمشید نیز صفی از نظاره‌گرانی داشتیم که صف‌های باجگذاران را تماشا می‌کردند. در اینجا نیز تمام نظاره‌گران، همانند تماشاچیان تخت جمشید، گل در دست دارند. چهره‌ها تا جایی که ممکن است به چهره‌هایی شباهت دارند که در ایران باستان می‌شناسیم. این دسته را به سبک دیگری نقاشی کرده‌اند، سبکی که نه یونانی غربی است و نه یونانی-باکتریایی. این سبک بازمانده و یادگاری از هنر هخامنشی است. هنر نقاشی کوه خواجه هنری است جا نیفتاده که عناصر مختلف آن هنوز در یکدیگر ادغام نشده و شیوه‌ی هنری واحدی نیز برایش ابداع نگردیده است.

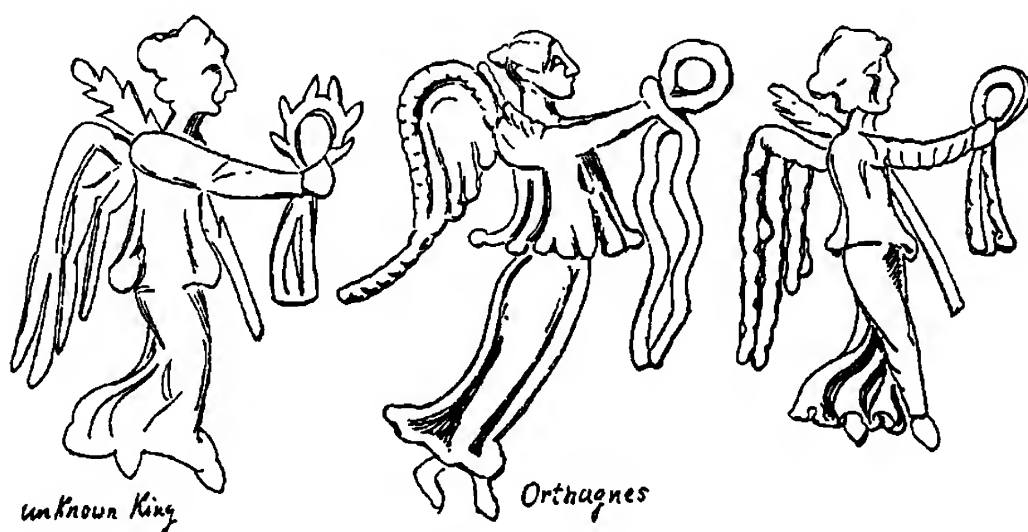


شکل ۳۸۹

آن‌گاه برای دوره‌ی متجاوز از پانصد سال تعداد مجسمه‌ها و نقاشی‌ها نزدیک به صفر می‌شود، یا به اصطلاح آن‌چنان کمیاب می‌شود که گویی این هنر نابود شده است. اما رشته‌ی هنری هست که از طریق آن می‌توان تصویری کلی از هنر صورتگری این دوره به دست آورد و مراد، صنعت یا هنر ضرب سکه است. برای مثال در شکل ۳۸۹، سه نفر سوار نشان داده می‌شود که روی سکه‌های مشرق ایران تصویر شده‌اند. یکی از آنها روحانی گمنامی سوار بر اسب است. دومی، شاه سکایی موسوم به «ازس»<sup>۱</sup> را سوار بر شتر نشان

1. Azēs

می دهد. سومی، «ویمه کدفیس»<sup>۱</sup> شاه کوشانی سوار بر فیل است. در هر سه مورد، مانند موارد مشابه در هنر ساسانی، شاهد عدم رعایت تناسب در اندازه های سوار و مرکب او هستیم. در شکل ۳۹۰، سه تصویر از «نیک» را که روی سکه های سکایی و پارتی ضرب شده است همراه با نقش برجسته ی «نیک» در صحنه ی مربوط به گودرز دوم در بیستون آورده ایم تا با یکدیگر مقایسه شوند. این تصاویر نخل و تاج گل در دست دارند.

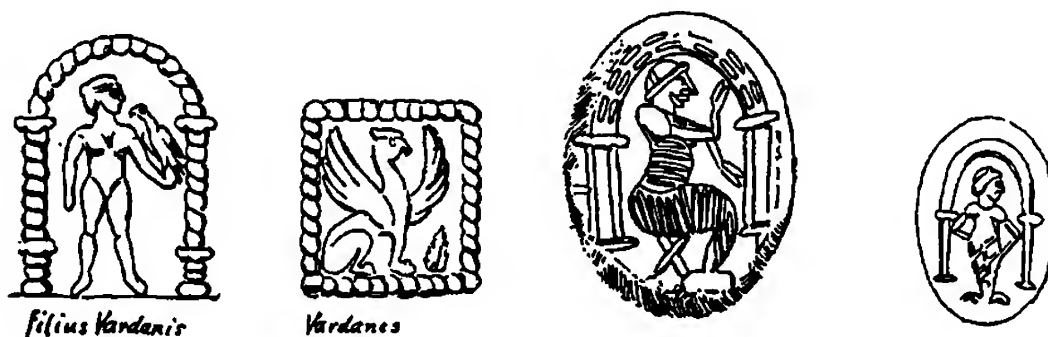


شکل ۳۹۰

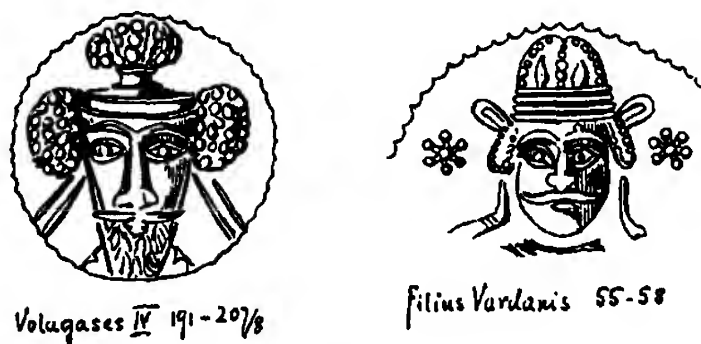
همین تصویرها، گاهی «شاخ فراوانی» به دست می گیرند که نماد ایزد یونانی بخت و اقبال است. از روی سکه های یونانی می دانیم که «وند» در نزد ایرانیان معادل ایزد «نیک» یونانی و مظهر «برتری پیروزمندانه» بود. تمام این تصاویر سنت ساز می باشند. در اوایل سده ی هفتم میلادی است که تصاویر دو «نیک» در طاق بستان کیفیت هنرمندانه تری می یابند. اما اسباب شگفتی است که عشق و علاقه ی باستانی ایرانیان به جفت و قرینه سازی سبب می شود که این دو «نیک» را، مانند نقش برجسته های تخت جمشید، همچون تصویری که در آینه افتاده حجاری کنند. دو تصویر کوچک، یکی از کودکی برهنه که پرنده یی در دست دارد و دیگری از شیردال (شکل ۳۹۱)، نمونه هایی از جای دادن پیکری در قاب می باشد. اصل این گونه مضمون هنری از یونان است که در دوره ی ساسانیان در ایران رواج می یابد. در شکل ۳۹۲، سر و چهره ی دو شاه اشکانی تصویر شده است. یکی از آنان پسر «وردان» و دیگری بلاش چهارم می باشد. ملاحظه می شود که ویژگی بارز هنر ساسانی که هر جا شاه در مرکز تصویر قرار می گیرد از رویه رو نمایش داده می شود، مانند تصاویر شاهپور اول و بهرام اول و خسرو اول، در هنر اشکانی نیز سابقه دارد. در شکل ۳۹۳، دو چهره ی دیگر ارائه شده است؛ یکی از آنها ایزد میترا [مهر] است که تاجی از شعاع های نورانی خورشید بر سر دارد و می توان آن را با مجسمه ی میترا در «نمرودداغ» و روی سکه های کوشانیان و همچنین با مجسمه ی

1. Vimakadphises

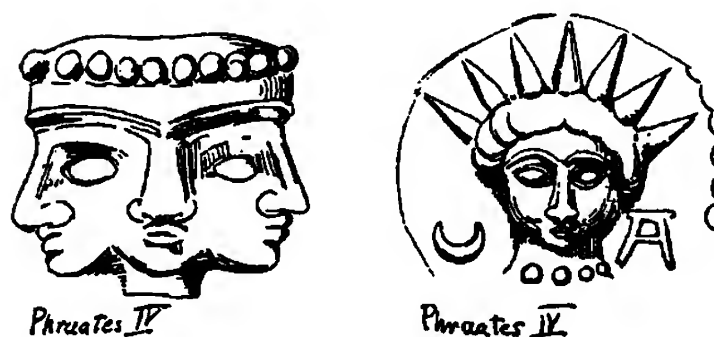
اردشیر دوم در طاق‌بستان مقایسه کرد. در همین شکل، سری سه‌چهره از آن «فرهاد چهارم» دیده می‌شود. آنچه درباره‌ی این اثر به نظر می‌رسد این است که فرض می‌کردند این نقش چهره‌ی چهارمی نیز در پشت دارد و تصویری است از ایزد چهار بعدی «زروان».



شکل ۳۹۱



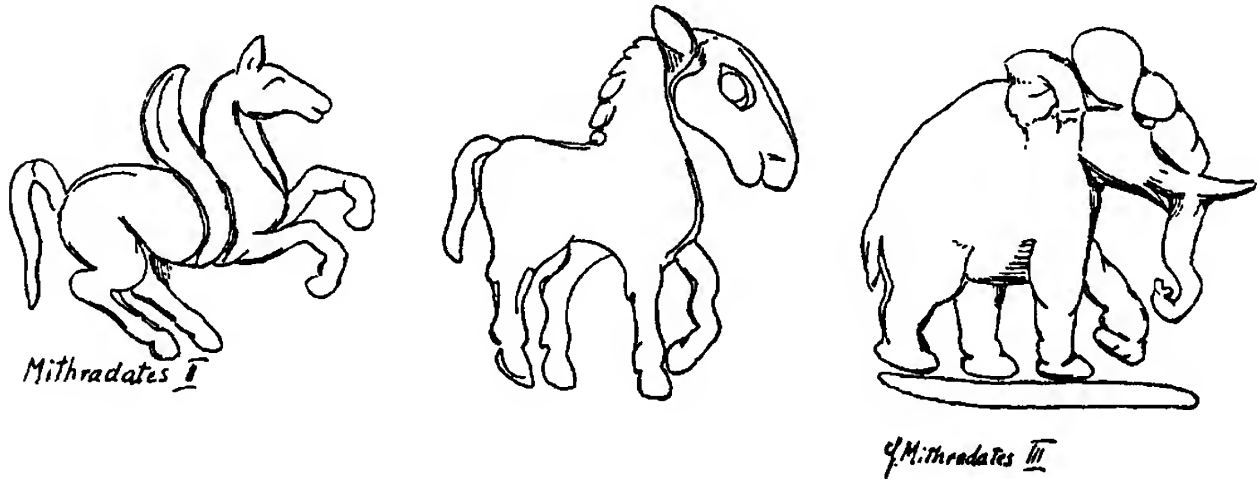
شکل ۳۹۲



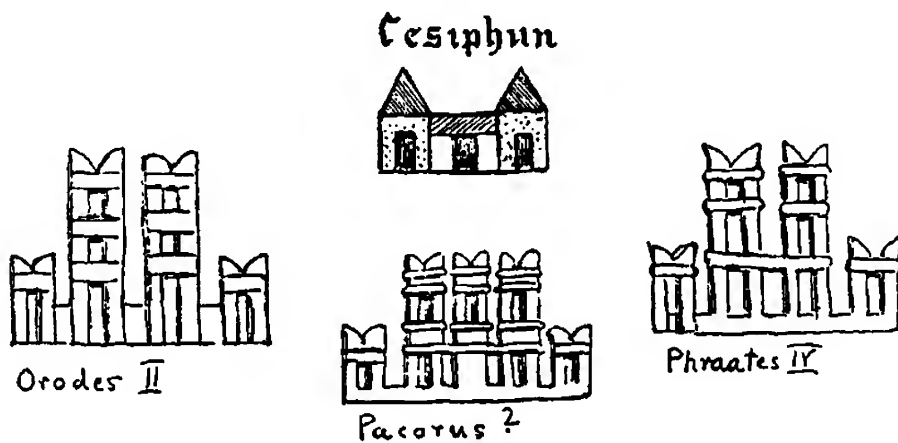
شکل ۳۹۳

در تصاویر حیوانات هنرمندی بیش‌تری دیده می‌شود (شکل ۳۹۴). اما در نمونه‌های اشکانی واقعی همیشه هنرمندی کم‌تری به کار رفته است تا آثاری که به مشرق ایران تعلق دارد. از آنجایی که این تصاویر بر روی سکه‌ها ضرب شده‌اند باید به خاطر داشت که اینها مجسمه‌های کوچک و مینیاتوری نیستند، بلکه نوعی قلمزنی می‌باشند. می‌توان پاره‌یی از نمادهای سنت ساخت شهرها را به عنوان نوعی منظره‌سازی در

نظر گرفت. آنچه روی سکه‌ها ضرب می‌شود خصلت نسبتاً قوی تصویری دارند (شکل ۳۹۵). همین خصلت را در نقش‌های برجسته نیز می‌توان دید. هنر مسلط و شایع آن روزگار نقاشی بوده است.

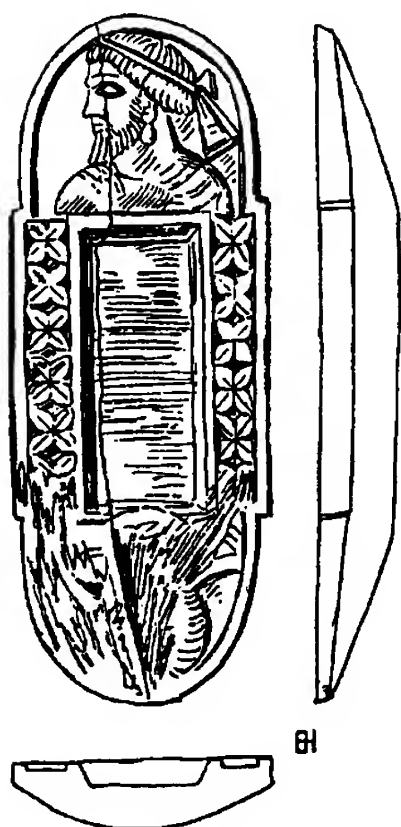


شکل ۳۹۴

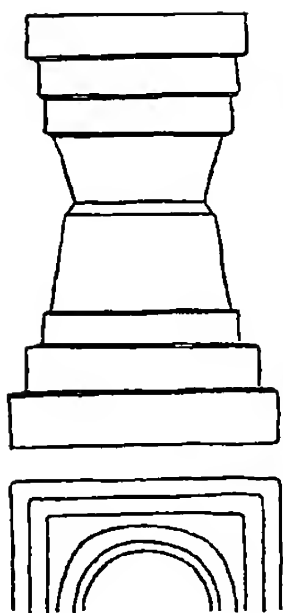


شکل ۳۹۵

آثار کوچک هنری دوره‌ی اشکانیان بسیار کمیاب و معدود است. در شکل ۳۹۶، تخته شصتی ساخته از سنگ دیده می‌شود که با تصویر سر مردی و زنی تزیین شده است. تصویر زن به شدت آسیب دیده است، اما هر دو با شیوه‌ی تصویر روی سکه اجرا شده‌اند. تحقیق درباره‌ی هنر اشکانی را با مطالعه‌ی مهرها و پیکره‌های گلی و اشیای همانند می‌توان ادامه داد. اما سطح برتر این هنرمندی را فقط در تعدادی از نقره‌کاری‌ها می‌توان دید که بی‌تردید خصلت یونانی دارند. از این که بگذریم، تحقیق درباره‌ی هنر اشکانی جذابیت خاصی ندارد.



شکل ۳۹۶

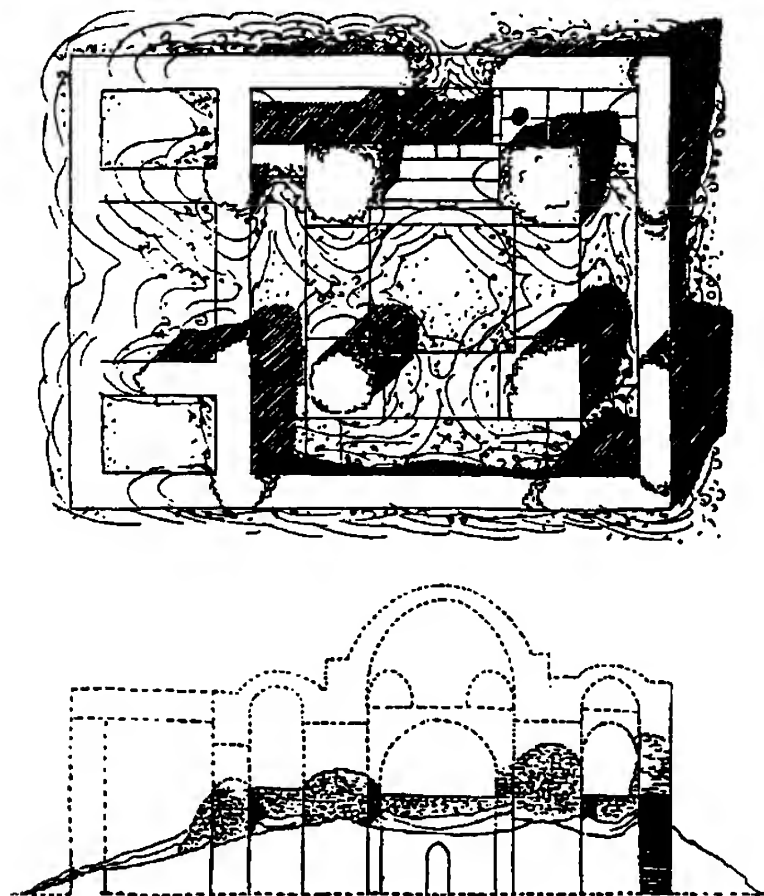


شکل ۳۹۷

پیش از آنکه این دوره را پشت سر بگذاریم، باید نکته‌یی را متذکر شویم که از نظر تاریخ معماری در ایران حایز اهمیت است. مطلب این است که تا همین اواخر از وجود آتشکده‌یی متعلق به دوره‌ی اشکانی بی‌خبر بودیم. معبد پاسارگاد در ۱۹۲۷ م، معبد تخت جمشید بعد از آن و معبد کوه خواجه در ۱۹۲۸ کاوش شد. این نقاط را از آن رو کاوش کردم که به این نتیجه رسیده بودم پاره‌یی از این ویرانه‌ها آتشکده می‌باشند. کاوش‌های مزبور مؤید این نتیجه‌گیری شد. عمارت واقع بر بلندترین نقطه‌ی کوه خواجه تشکیل می‌شود از اتاقی مربع شکل که با گنبدی پوشیده شده است. گنبد بر چهار طاق که بر چهار جرز تکیه دارند قرار گرفته است. گرد تاگرد این اتاق مربع شکل را دهلیزی تنگ با سقف ضربی فرا گرفته است که ورودیه بزرگی دارد. هر آتشکده‌یی از این سه بخش تشکیل می‌شود. ورودیه می‌تواند به شکل‌های گوناگون باشد. پس از کاوش در مرکز آتشکده‌ی کوه خواجه، پایه‌ی آتشدان یافت شد و در همان نزدیکی آتشدان واژگون شده از زیر خاک به‌در آمد (شکل ۳۹۷ و لوحه‌ی ۱۰۱). دهلیز دور آتشکده آن محل مقدس را از دنیای آلوده‌ی خارج مجزا می‌ساخت و محل اجرای مراسم طواف نیز بود. در شکل ۳۹۸، نقشه و مقطع آتشکده‌یی واقع در شمال بیشاپور که در جوار چشمه‌یی واقع شده است نشان داده می‌شود.

ساختمان‌های واقع در کوه خواجه، که در مشرق ایران قرار دارد، توسط سکاهایی بنا شده است که در ۱۱۰ ق م، به ایران مهاجرت کردند. بنابراین، این بناها را نمی‌توان نمونه‌ی خوبی از معماری اشکانی در

مغرب ایران به شمار آورد. خرابه‌های اشکانی در بابل و آشور آشکارا خصوصیات خاص خود را دارند. اما تا زمانی که ساختمان‌هایی از دوره‌ی اشکانیان در مرکز ایران یافت نشده است ناچاریم این بناهای واقع در مغرب ایران را نمونه‌ی معماری اشکانی بدانیم. احتمال باید داد که در مغرب ایران، به جای خشت خام، سنگ حجاری نشده و آجر به کار می‌برده‌اند. حال آنکه در مشرق ایران، خشت خام تنها مصالح موجود بوده است. همین تفاوت در نوع مصالح ساختمانی موجود سبب شد تا در مشرق ایران پوشش با طاق قوسی یا سقف گنبدی به درجه‌ی بالایی از تکامل برسد.

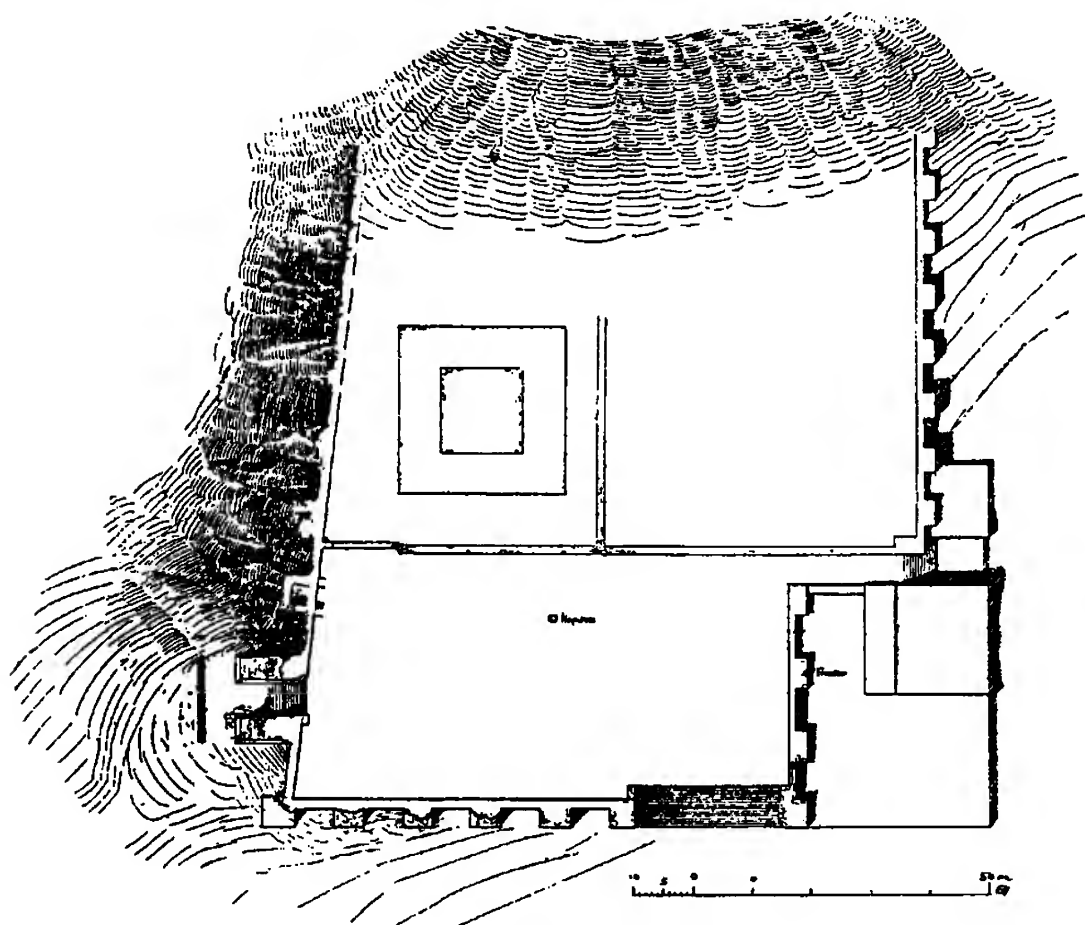


سازمان اسناد و کتابخانه ملی  
جمهوری اسلامی ایران

شکل ۳۹۸

در مغرب ایران از وجود ویرانه‌های ناچیز دو ساختمان، که احتمالاً جنبه‌ی مذهبی داشته‌اند، خبر داریم. این بناها چنان ساده و آسیب‌دیده‌اند که نمی‌توان از آنها چندان مطلبی فراگرفت. یکی از این ویرانه‌ها در مسجد سلیمان خوزستان، در نزدیکی چاه‌های نفت شرکت نفت قرار دارد (لوحه‌ی ۹۴). صفه‌ی بسیار بزرگی است که پلکان دارد و بر روی آن آثار مربعی به جا مانده است. پس می‌توان احتمال داد که گنبدی هم

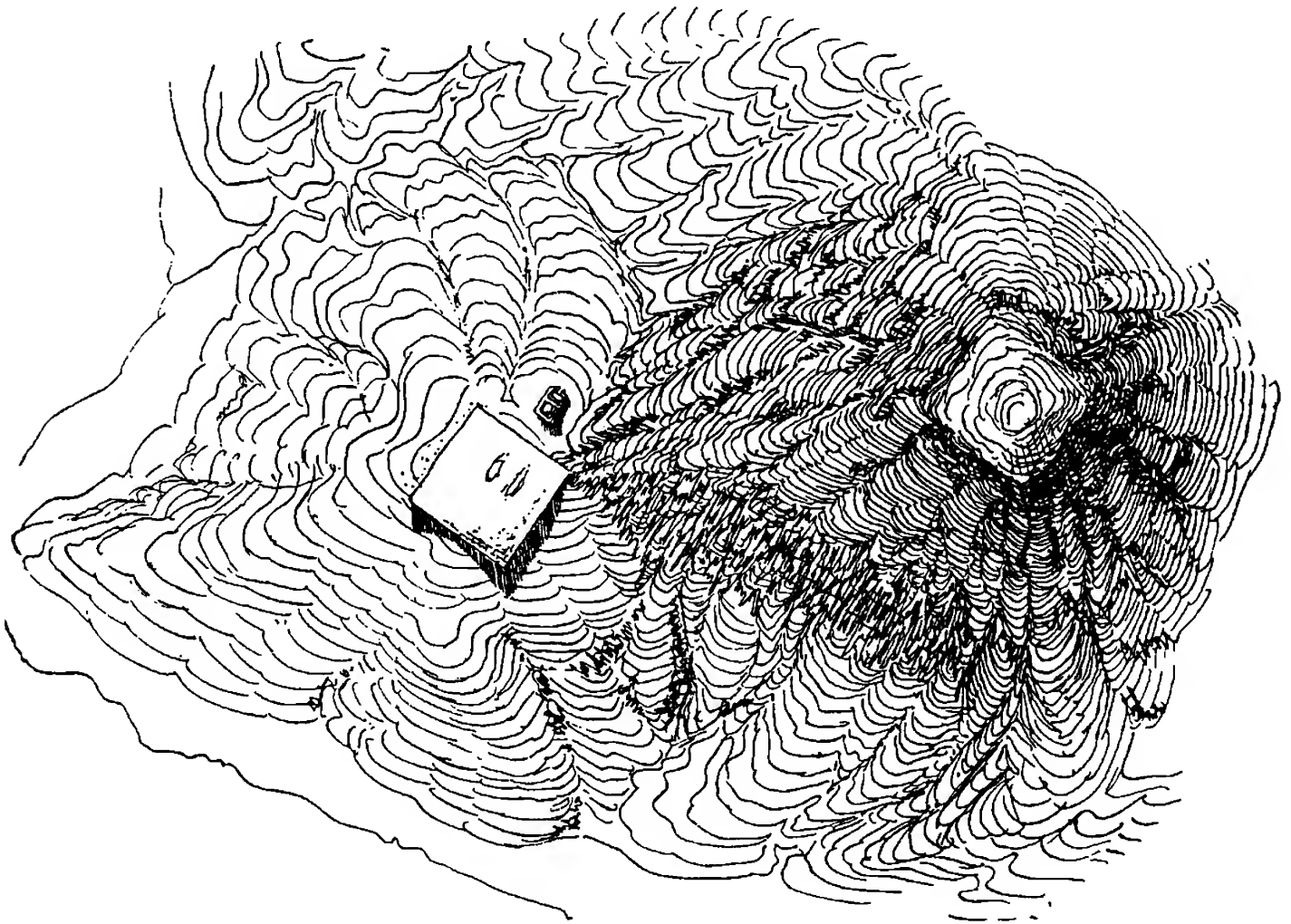
داشته است (نقشه در شکل ۳۹۹). این صفه یادآور آتشکده‌های بنا شده بر روی صفه‌ی پاسارگاد و تخت جمشید، اما بنایی آن بسیار ناشیانه و ابتدایی است. بعضی از سنگ‌های به کار رفته در آن بزرگ اما با همان شکل طبیعی‌اند و به هنگام جدا شدن در معدن سنگ، بدون ملاط بر روی یکدیگر انباشته شده‌اند. تعدادی طاقچه در یک طرف زیر بنا همان شکل روزنه‌های دیوارهای استخر یا پنجره‌های کعبه‌ی زردشت در نقش رستم را دارند.



شکل ۳۹۹

آتش‌های طبیعی که در اثر فوران نفت از ژرفای زمین به وجود می‌آیند طبیعی است محل آتشکده بشوند. آنها را «اخوریشنیک» (آتشی که نیازمند خورش نیست) می‌خوانند. در کتاب بندهش بزرگ که کتابی مذهبی درباره‌ی کیهان‌شناسی است، ذکر یکی از این آتش‌ها که FRAMBAR نام دارد و معنایش «آشفستگی» است و در حوالی دامغان = هکاتم پولیس در ولایت قومیس بود، آمده است.<sup>(۴)</sup> در زمیاد یشت، یشت نوزدهم اوستا در ستایش از «آپام نپات» ایزد آب‌ها، نیز آمده است که «اخورنه خورته» یا «آتشی که نیاز به خورش ندارد» به آپام نپات تعلق دارد. در ادبیات ایران باستان و ایران میانه تنها این دو مورد درباره‌ی آتش طبیعی آمده است. ویرانه‌های مذهبی دیگری که با اینها تفاوت دارد در تخت رستم واقع در ناحیه‌ی شهریار، نه چندان دور از جنوب غربی تهران، قرار دارد. صخره‌یی طبیعی از سنگ خارا است که روی آن دو سکو بنا شده. یکی در

حوالی  $\frac{1}{3}$  ارتفاع صخره و دیگری در بالای آن. هر یک از این دو سکو در حدود هیجده متر مربع مساحت و از ۳۵ تا ۵۵ متر ارتفاع دارند. (نقشه‌ی شکل ۴۰۰ و لوحه‌ی ۹۵). امامزاده‌ی کوچک تازه‌سازی در محل گواه قداست این محل و نمونه‌یی است از چگونگی پایدار ماندن محل و مکان نیایش و عبادت در مشرق زمین. هرودوت در سده‌ی پنجم قبل از میلاد، در تاریخ خود متذکر است که ایرانیان برای نیایش و عبادت به جای رفتن به معبد و بتخانه، به بالای تپه‌ها و ارتفاعات می‌روند. وی شرح می‌دهد که زردشتیان از این‌گونه بلندی‌ها برای انجام پاره‌یی از مراسم مذهبی خود استفاده می‌کنند.



شکل ۴۰۰

معبدی ساسانی به نام قلعه‌دختر، بین نیشابور و مشهد، نیز برای همین منظور بوده است. در پایین معبدی با طاق قوسی معمول در دوره‌ی ساسانی وجود دارد و در بلندی پشت معبد محوطه‌یی باز است. این ویرانه‌ها در سال‌های ۱۹۲۳ و ۱۹۲۵ و ۱۹۲۸ کشف شدند و به‌طور قطعی ثابت می‌کنند که تمام این نوع بناها آتشکده‌های دوره‌ی ساسانی بوده‌اند.

بنایی تخت رستم دقیقاً همانند مسجد سلیمان است. صفه را با سنگ‌های بزرگ تراشیده ساخته، میان



آنها را با سنگ و سقط انباشته‌اند تا صفه‌ی افقی ساخته شود و هیچ‌گونه ملاطی نیز در آن به کار نرفته است. در دیوار ساختمان‌های اصیل ساسانی بیش‌تر ملاط مصرف می‌کرده‌اند تا سنگ. دوام و بقای این دیوارها مرهون کیفیت بسیار عالی ملاطی است که همراه با شن و سنگریزه به کار می‌بردند. اگر بناهای موجود در مسجد سلیمان و تخت رستم را به دوره‌ی اشکانیان مربوط می‌دانیم به دلیل همین تفاوت‌ها در کاربرد مصالح و شیوه‌ی بنایی است. اما هنر شگفت‌انگیز دوره‌ی هخامنشی در زمینه‌ی استفاده از غولسنگ‌ها به عنوان مصالح ساختمانی، که آثار آن در اوایل دوره‌ی سلوکیان نیز دیده می‌شود، از بیخ و بن نابود و فراموش شده و همراه با دیگر سنت‌ها از یاد رفته بود.

چهارصد سال دوره‌ی اشکانی، از ۲۰۰ ق م - ۲۰۰ م، ایام اسفناک انحطاط و ابتذال هنر در ایران است. دلیل واقعی این تنزل و ابتذال در خارج از حیطه‌ی هنر و هنرمندی است. نهضت هنری هخامنشیان در روزگار داریوش و خشایارشا، یعنی اوایل سده‌ی پنجم پیش از میلاد، به اوج خود رسید و بی‌تردید پیش از هجوم اسکندر مقدونی دچار تنزل و انحطاط شده بود. آشفته‌گی اجتماعی حاصل از حمله و کشتار و غارت اسکندر سبب شد تا نه تنها رشته‌های سنتی هنر گسسته شود، بلکه حتی انواع صنایع و پیشه‌های دستی نیز نابود و فراموش گردد. دوره‌ی پس از اسکندر، با تسلیم محض و همه‌جانبه در برابر فرهنگ غربی آغاز شد. تقلید از یونانی‌مآبی رواج یافت. اما ایرانیان نسبت به جوهر و معنویت فرهنگ یونانی بیگانه ماندند. آثار هنری که در این دوره به وجود آمد پسرقتی بود به مراحل اولیه‌ی بدویت پیش از تاریخ، آن هم نه جوانی و طراوت و نشاط بدوی بلکه ناتوانی و سترونی ناشی از کهولت و پیری. هنر عمده‌ی این دوره نقاشی بود. نقاشی‌یی که به کلی فاقد مکتب و آموزش و اسلوب بود. از دیوارها فقر و حقارت می‌بارید. می‌خواستند دیوارها را بپوشانند و پنهان کنند. آنها را با نقاشی‌های مبتذل و گچ‌بری‌های بی‌بها می‌آراستند. انحطاط سرعت یافت. مجسمه‌سازی فاقد هرگونه ترکیب‌بندی شد. فاجعه‌یی که منجر به انحطاط بیش‌تر و بیش‌تر هنر معماری گردید. یونانی‌مآبی یا هلنیسم که زیربنای آینده‌ی درخشان و بزرگ مغرب‌زمین را فراهم آورد، در ایران فاجعه‌انگیزترین و مخرب‌ترین آثار را به یادگار گذاشت.

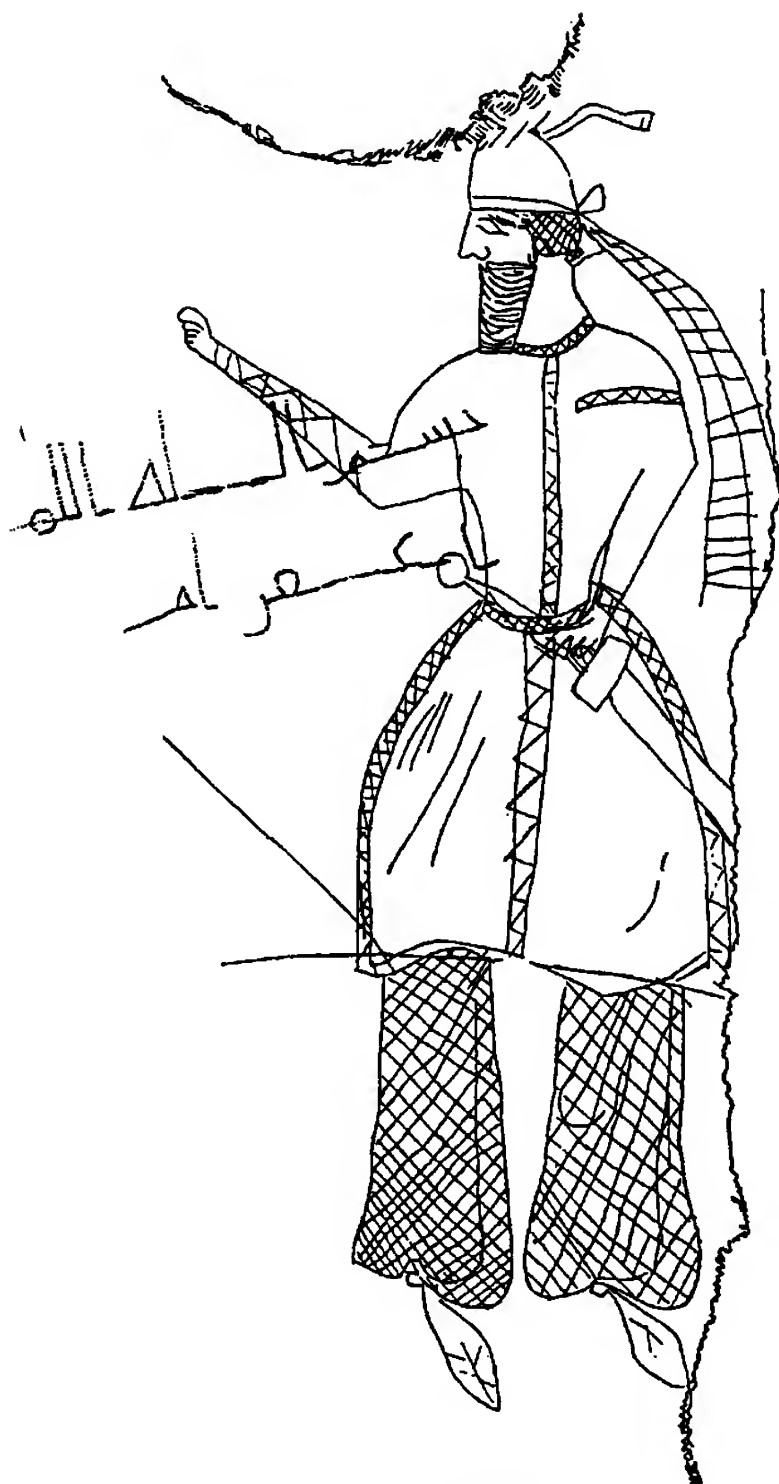
اصطلاح هنر ساسانی کاربردی مبهم دارد. این نام نه تنها شامل دوره‌ی اشکانی (از ۲۵۰ ق م تا ۲۲۶ م) است، بلکه آغاز دوره‌ی اسلامی (بعد از سال ۶۳۰ م) را نیز دربر می‌گیرد، یعنی دوره‌یی است در حدود یک‌هزار سال. این ابهام نه تنها در زمان جاری است بلکه در مکان نیز سرایت دارد، زیرا اصطلاح هنر ساسانی به آثاری که در سرزمین‌های همجوار شاهنشاهی ساسانی آفریده شده‌اند نیز اطلاق می‌شود. بنابراین، در تألیفات مربوط به معماری اسلامی یا بیزانسی، بافته‌های مصری، نقاشی‌های بودایی، زرگری سکایی، مجسمه‌سازی رومانس و ابریشم چینی با این اصطلاح روبه‌رو می‌شویم. اصطلاحی که اغلب به‌خطا و

اشتباه به کار می‌رود. برای به دست آوردن درکی درست از مفهوم «هنر ساسانی» ناچاریم آن را محدود به آثاری بدانیم که در روزگار ساسانیان، سال‌های ۲۲۵-۶۳۰ م، در ایران آفریده شده‌اند. طول مدت چهارصد سال برای پیدایش و اوج و انحطاط هر گونه هنری کافی است. اصطلاح هنر ساسانی رشته‌های معماری، مجسمه‌سازی با صخره‌های طبیعی، گچ‌بری، فلزکاری، جواهرسازی، نساجی و ساختن نشان را دربر می‌گیرد و تنها از سفالکاری هنرمندانه بی‌بهره است. اگر در اینجا به مطالعه و بحث درباره‌ی مجسمه‌سازی می‌پردازم به این علت است که نه تنها این رشته‌ی هنری گویاترین و بارزترین رشته‌های هنری آن دوره است، بلکه نتایج حاصل از تحقیق در این رشته درباره‌ی دیگر رشته‌های هنری نیز صادق خواهد بود و در ضمن آن، دیگر رشته‌ها نیز تأیید و تصدیق می‌شوند.

تاکنون بیست و پنج مجسمه‌ی بزرگ حجاری‌شده بر کوه طبیعی از دوره‌ی ساسانی پیدا شده است. تمام آنها در ایالت فارس هستند، به استثنای نقش‌برجسته‌ی نزدیک سلماس در مغرب دریایچه‌ی اورمیه و نقش‌برجسته‌یی که تا یکصد سال پیش در ری نزدیک تهران بود و نقش‌برجسته‌ی معروف طاق‌بستان در حوالی کرمانشاه. در تمام این نقش‌برجسته‌ها تصویر «شاه» حکاکی شده است. تاریخ هر یک از آنها را نیز دقیقاً می‌توان معین ساخت. حتی اگر هیچ‌یک از آنها با سنگ‌نبشته همراه نبود باز هم این تاریخگذاری دقیق ممکن بود. کافی است که در این نقش‌برجسته‌ها، سر هر یک از شاهان تصویر شده با سکه‌های ساسانی مقایسه شود. مشاهده خواهد شد که هر شاهی تاجی یکتا و مخصوص به خود دارد. تاریخ ضرب سکه‌ها نیز معلوم و تثبیت شده است. کاربرد دقیق این روش، تاریخ ایجاد یک‌یک نقش‌برجسته‌ها را معلوم می‌سازد. روشی که یکصد و پنجاه سال پیش، سیلوستر دو ساسی<sup>۱</sup> بدان پی برده بود، تحقیق درباره‌ی تاریخ حجاری نقش‌برجسته‌ها را به این نتیجه می‌رساند که در آفرینش آنها، نه فقط به لحاظ مکانی، به لحاظ زمانی نیز محدودیت وجود داشته است. تمام آنها در هفتاد و پنج سال اول دوره‌ی ساسانی حجاری شده‌اند، به استثنای نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان که یکی از آنها در حدود ۳۸۰ م و دیگری که در غاری انجام شده است در سال‌های (۵) ۶۱۰-۶۲۸ احداث شده‌اند. این محدودیت‌های حیرت‌انگیز دلالت دارد بر نشو و نمای غیرطبیعی این هنر و در ادامه‌ی این بحث خواهیم دید که از همان آغاز، به وضوح فاقد دوام پایدار و منطقی بوده است.

ف. ساره<sup>(۶)</sup> نخستین کسی بود که به یک‌یک نقش‌برجسته‌های ساسانی به عنوان مجموعه‌یی واحد نگریست و آنها را مطالعه کرد و همراه با تصاویر بزرگ - تنها راه ممکن برای انتقال تأثیر واقعی آنها - انتشار داد. توصیه می‌کنم که خوانندگان به تصاویر موجود در کتاب وی رجوع کنند. به جای آنکه آن تصاویر را به مقیاس بسیار کوچک‌تر در اینجا بیاورم، چند تصویر را که تا به حال انتشار نیافته است انتخاب کرده‌ام تا درباره‌ی آنها بحث کنم. در بحث پیش رو که عمدتاً به درک ما از تحولات و ارزیابی این هنر مربوط می‌شود،

بر تغییرات معینی انگشت خواهم گذاشت که در پی اکتشافات اخیر رخ نموده است.



شکل ۴۰۱

مهم‌ترین تصاویر انتخابی، سه تصویر خط خطی در تخت جمشید است. دو تصویر از آن امیری ایستاده و سومی از امیری سوارکار است. از خوش اقبالی و با کمک سکه‌های ضرب شده در استخر، می‌توان هویت کسانی را که در این مخططات تصویر شده‌اند با اطمینان تشخیص داد. تصویر شماره‌ی ۴۰۱، از آن شاهپور بابکان، برادر بزرگ‌تر اردشیر اول، است که فقط سه ماه به عنوان ساتراپ فارس در آن دیار حکومت کرد و به

هنگام بازدید از تخت جمشید بر اثر سقوط سنگ کشته شد. تصویر شماره‌ی ۴۰۲، از آن بابک پدر شاهپور و اردشیر است. تصویر شاهپور که بر روی یکی از درب‌های جانبی کاخ تچره داریوش کنده شده است پیش‌تر حتی بیش نیست. اما اگر به این نکته توجه داشته باشیم که کشیدن هرگونه خطی بر روی سنگ خاره تا چه اندازه دشوار است، آنگاه اذعان خواهیم کرد که این تصویر شاهپور بابکان گواهی است بر چیره‌دستی حیرت‌انگیز هنرمند. همانند مخططات دوره‌ی هخامنشی در لوحه‌ی ۷۲، این گونه پیش‌ترح‌ها بیانگر اندیشه‌ی هنرمندانه‌ی مضمّر در شکل نقش برجسته‌های عظیم حجاری شده بر سینه‌ی صخره‌ها است. این‌گونه آثار مبین تفسیر خود هنرمند است. هم شاهپور و هم بابک دستی بر قبضه‌ی شمشیری بلند دارند. ظاهراً بابک مشغول ریختن ماده‌ی خوش‌بوی در آتشدانی کوچک است. شاهپور هم دست راستش را به نشانه‌ی درود یا نیایش بلند کرده است. هر دو لباس مادی بر تن دارند، شامل قبایی دست‌دوز و شلواری فراخ. بابک ردایی آجیده، با تزیینات و دوختی دوتکه بر دوش دارد. چشمگیرترین مشخصه‌ی تصویر بابک بادبزن بزرگ برگ‌مانندی است که بر فراز سرپوش او قرار دارد. سربندی نیز با دنباله‌ی موج بر لبه‌ی پایین سرپوش او بسته‌اند. شاهپور نیز همین‌گونه افسر بر سر دارد. از کلاه او آن‌قدر باقی مانده که نشان دهد همانند کلاه تخم‌مرغ‌شکل بزرگی است که در تصویر روی سکه‌هایش بر سر دارد. توصیف تصویر سوارکار، که در اینجا آورده نشده، هم این‌گونه است. بر طرف راست کلاه‌خودش هلالی نصب شده که نشان خانوادگی او است. در این پیش‌ترح‌ها از دو نقشمایه‌ی مربوط به هنر مجسمه‌سازی ساسانی استقبال شده است. از معدود مخططاتی با همین سبک که در ویرانه‌های اشکانی دورا - ثورپوس دیده شده است می‌توان گفت که حتی پیش از آغاز دوره‌ی ساسانی، هنر نقاشی آن روزگار مخزن نگاره‌ها و نقشمایه‌هایی بود که بعدها از مشخصات بارز هنر مجسمه‌سازی و حجاری ساسانی شد.

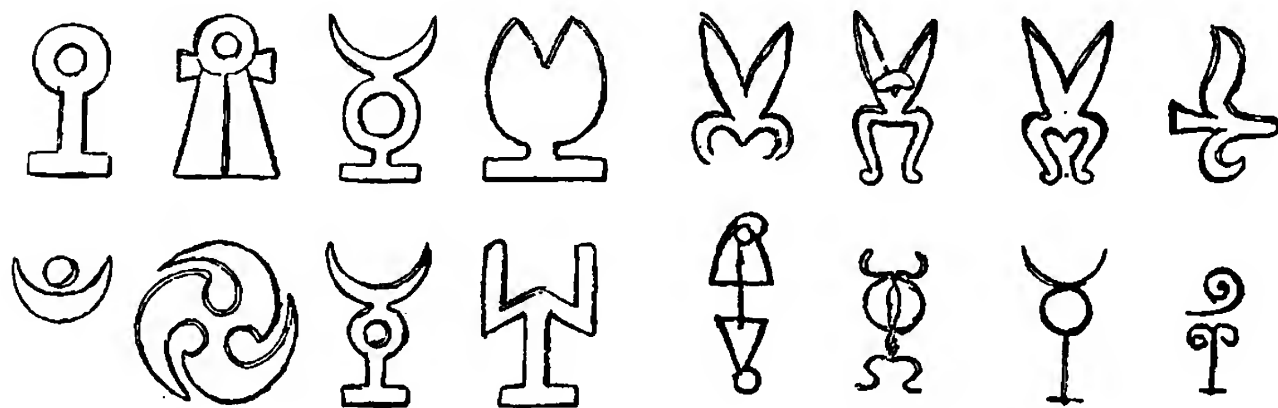
از مطالعه‌ی معدودی نقش برجسته‌های اشکانی نتیجه گرفتیم که این مجسمه‌ها انعکاسی از هنر نقاشی آن دوره است. حال باید تصریح کنیم که عامل به‌وجود آورنده‌ی هنر مجسمه‌سازی طبیعی ساسانی نیز سنت‌های نقاشی بوده است. خواهیم دید که کیفیت مجسمه‌سازی یادبودهای به جا مانده از آن روزگار، فارغ از تحول منطقی، پیوسته در حال تغییر بوده است. در مجسمه‌سازی آن دوره اثری از سنتی پیوسته نمی‌توان یافت. بنابراین، در هنر نقاشی بوده است که مشخصه‌های تمایزدهنده بارز و متحول شده‌اند؛ خواه در نقاشی روی دیوار و خواه در زمینه‌ی مینیاتورسازی.

اردشیر اول، بنیانگذار سلسله‌ی ساسانی، در فاصله‌ی سال‌های ۲۰۸-۲۲۶ م اقامتگاهی برای خود در جنوب فارس بنا کرد و نام آن را «اردشیر - خوره» یا «اردشیر گذاشت» که همان فیروزآباد امروزی است. در آنجایی که دره‌ی پر صخره رو به دشت فیروزآباد باز می‌شود، صحنه‌ی پیروزی اردشیر بر اردوان پنجم، آخرین شاه اشکانی در ۲۲۵-۲۲۶ م، تصویر شده است (لوحه‌ی ۱۰۹).<sup>(۷)</sup> این رویداد تاریخی را در



شکل ۴۰۶

لحظه‌یی پرهیجان خلاصه نکرده‌اند. مظهر آن را به صورت سه مبارزه تن به تن، که واقعیت تاریخی ندارد اما این مفهوم را به گونه‌یی روشن می‌رساند، نشان داده‌اند. این شیوه‌ی کهن ایرانی است که، به عکس شیوه‌ی یونانی، بر هیجان متکی نیست و بیش‌تر به جنبه‌ی نمادین یا دقیق‌تر بگوییم، ماورای طبیعی اتفاقات می‌اندیشد. نخستین صحنه، نبرد تن به تن اردشیر و آخرین شاه اشکانی است. دومی به نبرد تن به تن شاهپور، فرزند اردشیر، و وزیری پارتی تعلق دارد. سومین تصویر نبرد تن به تن، میان غلام اردشیر و دشمن او است. آنچه هویت یک یک رزمندگان را مشخص می‌سازد نشان‌های خانوادگی آنان بر روی کلاهخودها و زره اسبان آنها است (شکل ۴۰۳). نظام ارباب و رعیتی یا ملوک‌الطوایفی و پسندیده بودن دلیری و جوانمردی [شوالیه‌گری] هزار سال پیش از اروپا، در ایران آن روزگار به اوج خود می‌رسد. حرکتی که در این سه نقش، تصویر شده شدید و همه‌آمیز است و واقعی نیست. اسب‌های سه پهلوان ایرانی در حال چهار نعل پُران و با شیوه‌ی تجریدی و معمولی تجسم یافته‌اند. اسب‌های دشمنان آنان کاملاً سرنگون و سرهایشان پایین و پاهایشان رو به هوا است، به‌طوری که سم‌های آنها با حاشیه‌ی بالایی تصویر تماس می‌یابد. گیسوی بلند شاه افشان و سرپوش کُرّوی او گشوده و نوارهای بزرگ افسرش در پشت سر او شناورند. در این صحنه، تمام خصوصیات نقش‌گودرز دوم در طاق‌بستان از نو تکرار و در آنها اغراق شده است. برجستگی نقش‌ها کم‌عمق و صاف است و در نتیجه گوشه‌دار می‌نماید. نقش در دو سطح اجرا شده است، یکی سطح زُرف‌تر زمینه و دیگری سطح بالاتر نقش. این طرح جدا از زمینه و بیش‌تر عکس‌مانند است تا مجسمه‌وار. سبک و مضمون آن نیز دنباله‌ی آثار اشکانی است.



شکل ۴۰۳

اندکی دورتر در داخل دره، آنجایی که پلی همراه با کتیبه‌ی پهلوی بر رودخانه زده‌اند (لوحه‌ی ۱۰۸)<sup>(۸)</sup> نقش برجسته‌ی دیگری است که صحنه‌ی منصوب شدن اردشیر به مقام سلطنت از طرف ایزد را تصویر کرده است. صحنه اقتباسی است مخلوط از مجسمه‌ی مهرداد کبیر و اظهار اطاعت و بندگی چهار امیر نیمه مستقل و تحت‌الحمایه‌ی او. شاه در حضور ایزد اورمزد ایستاده است. ایزد افسری نوآردار را به او می‌دهد.

این افسر و نوارهای متصل به آن نشان اردشیر است. در پشت سر اردشیر، شاهپور، پسر و جانشین او ایستاده است. علامت و نشان شاهپور دایره‌یی است که بر فراز خود هلال و پایه‌یی دارد. این نشان، که پیش از آن به گندافره سکستانی تعلق داشت، می‌تواند قرینه‌یی باشد بر خویشاوندی شاهپور از طریق مادرش با خاندان سلطنتی سکستان، یعنی سورن پهلوی. نفر سوم همان غلامی است که در یکی از صحنه‌های جنگ تن به تن شرکت داشت. صحنه تصویری نمادین و آشکار از اندیشه‌ی قدیمی ایرانی است درباره‌ی موهبت الهی بودن حق سلطنت. تنها وسیله‌ی تعیین هویت اشخاص تصویر شده تاج برای ایزد و شاه و نشان‌های نجابت خانوادگی برای دیگران است. هنرمندانی که این صحنه‌ها را حجاری کرده‌اند به هیچ وجه قصد چهره‌نگاری و شبیه‌سازی نداشته‌اند. چهره‌ها و بدن‌ها فاقد فردیت بوده، ثابت و یکنواخت و به شدت متحجر و انعطاف‌ناپذیرند. جامه‌ها را انگار از چرم خشک ساخته‌اند. گروه اصلی اشخاص صحنه به شدت قرینه سازی شده‌اند و پیکرهای ثانوی چون عوامل تکراریِ تزیینات می‌نمایند. حرکات طبیعی نبوده و تکرار حالت‌ها و برخوردهای معمول به شیوه‌ی مشرق‌زمینی است. اگر از پیش نمی‌دانستیم محال بود باور کنیم که حرکات مهمه‌انگیز نقش برجسته‌ی اولی و این تحجر و ثبات نقش برجسته‌ی دومی کار دوره‌ی کوناه و واحدی است. حرکتی که در نقش اولی تصویر شده به همان اندازه غیرواقعی و غیرطبیعی است که تحجر و ثبات حرکات نقش برجسته‌ی دوم. این گونه افراط و تفریط فقط برای تبیین نمادین جنگ یا شکوه و جلال به کار می‌رفته است. تفاوت دو نقش برجسته تفاوتی نمادین است نه تفاوتی در سبک و اسلوب.

در نقش رجب، در جوار تخت جمشید، مضمونی مشابه حجاری شده است (لوحه‌ی ۱۰۸).<sup>(۹)</sup> اردشیر و ایزد هرمزد در وسط نقش ایستاده‌اند. شاه تاج را از هرمزد می‌گیرد. فرزندش شاهپور، در طرف چپ، گواه صحنه است و با افراشتن دست راست خود، به علامت احترام، در مراسم شرکت دارد. در ردیف عقبی همان غلام با بادبزن دیده می‌شود. در میان شاه و ایزد دو کودک ایستاده‌اند. کودکی که در سمت چپ ایستاده و چون بزرگسالان لباس پوشیده احتمالاً نوه‌ی اردشیر است، که بعدها با اسم هرمزد اول به تخت نشست (لوحه‌ی ۱۱۰). او به کودک سمت راستی که کاملاً برهنه است ادای احترام می‌کند. تصویر این کودک برهنه از مشخصات یکتای هنر ساسانی است. با اطمینان می‌توان گفت که تصویر یکی از ایزدان یونانی [؟] است. در سمت راست گروه اصلی، شهبانو و یکی از ندیمه‌های او زیر سایه‌بانی ایستاده‌اند. رویشان به سوی دیگر است، گویی مراسم به آنان ربطی ندارد. کیفیت هنری این نقش برجسته با نقشی که پیش از این وصف شد و با آنچه بعداً شرح داده خواهد شد (لوحه‌ی ۱۱۰) و کم‌تر آسیب دیده است تفاوت چندانی ندارد.

شاهکار ایام جوانی هنر حجاری ساسانی در نقش رستم، محل آرامگاه‌های شاهان هخامنشی، قرار دارد.<sup>(۱۰)</sup> بار دیگر مضمون نقش صحنه انتصاب اردشیر به مقام سلطنت از طرف ایزد است. اما در اینجا اردشیر و ایزد سوار بر اسب‌اند و از روی پیکرهای به خاک افتاده‌ی دشمنانشان گذر می‌کنند. غلام بادبزن به

دست شاه را دنبال می‌کند. سنت تاریخی می‌گوید آخرین شاه اشکانی اردوان پنجم بوده است، اما آخرین کسی که از خاندان اشکانی سکه ضرب کرده «آرتاواس» است. در شکل ۴۰۴، تصویر سر اینان روی سکه‌هایشان و همچنین تصویر سر مجسمه‌ی دشمن اردشیر، اردوان پنجم، نشان داده می‌شود. هیچ‌یک از اشکانیان به استثنای آرتاواس ریش دو شقه نداشته است. کلاهخود هم بیش‌تر به کلاهخود آرتاواس شباهت دارد تا اردوان. اما نشان شخصی، که حلقه‌ی پایه‌دار است، از آن آرتاواس نیست. دشمن ایزد، اهریمن است. گیسوی او به شکل چند مار نشان داده شده است. در این تصویر، شاه همپایه‌ی ایزد است. همان‌گونه که در کتیبه‌ی مربوط او را به مقام الوهیت رسانده‌اند. در این تصویر نمادین، باورهای آیینی فراوانی نهفته است. پیروزی هرمزد بر اهریمن در پایان روزگار تاریخی کیهان، که همگان چشم به راه آن هستند، کامل می‌شود. پیروزی اردشیر بر اشکانیان گامی در جهت پیروزی نهایی نیکی و فضیلت بر بدی و شقاوت است که با این نقش برجسته جاودانی و همیشگی شده است. قرینه‌سازی تمام و کمال بر ترکیب‌بندی صحنه تسلط مطلق دارد و سبب می‌شود تا پیشانی اسب‌ها با یکدیگر مماس شود. نمونه‌ی کلاسیک شیوه‌ی کهن پرچم مشرق‌زمین است. در این نقش هیچ عامل بیگانه و یونانی دیده نمی‌شود مگر برجستگی مرتفع آن که از دیگر آثار مشابه روزگار اردشیر مدورتر و آرام‌تر است. جامه‌ها چرمی نمی‌نماید. لباس‌ها، مخصوصاً ردای ایزد، چین‌دار است. بر فراز تاج ایزد کره‌ی مجعد قرار دارد. ریش ایزد دراز و مربع‌شکل و هخامنشی‌مانند است. او برسمی را به دست چپ گرفته که از واجبات آیین ایرانیان بوده است و قدمت آن به روزگار مادها می‌رسد. آرایش گیسوان شاه، همانند دیگر شاهان ساسانی، جنبه‌ی الوهیت دارد و با حریری نازک که روی سر و گردن و گونه‌ها را می‌گیرد پوشانده شده است.<sup>(۱۱)</sup> گیسوان مجعد او تا شانه‌هایش می‌رسد. نوک ریش، به خلاف آنچه روی سکه‌ها تصویر شده، از حلقه‌ی کوچکی می‌گذرد. رسمی که شاهان بعدی ساسانی از آن پیروی کردند.



شکل ۴۰۴

سه نقش برجسته‌ی واقع در نقش رجب و نقش رستم و پل فیروزآباد از نظر سبک و اسلوب نقطه‌ی مقابل نقوش برجسته‌ی جنگ‌های تن به تن فیروزآباد و تصویر فتح ارمنستان در سلماس (لوحه‌ی ۱۰۷) است. صحنه‌های رزم تن به تن و نقش برجسته‌ی سلماس کاملاً پهن و پخت می‌باشند. نقش برجسته‌ی سلماس، همانند نقش پیروزی شاهپور بر والین قیصر رومی در داراب، سه‌چهارم رخ است.<sup>(۱۲)</sup> این هر دو خصیصه



بی‌تردید بر اسلوب نقاشی دلالت می‌کند و مؤید نتیجه‌گیری قبلی ما است. از شروع هنر ساسانی، نقاشی شاخه‌یی بود که نگاره‌ها و جزئیات نقشپردازی حجاری بر روی آن جوانه زد. بنابراین، برای داوری درباره‌ی نقش برجسته‌های حجاری شده بر دل کوه‌ها و سینه‌ی صخره‌ها، باید به آنها به چشم تابلوهای مجسم شده نگریست و نه صحنه‌های رنگ‌آمیزی شده بر دیوارها. از همان آغاز نیز این هنر با سبک‌های گوناگون اجرا می‌شد، زیرا نحوه‌ی بیان اصیلی نبود. قرینه‌سازی‌ها، تکرار تزئینی پیکرها، سکون و عدم شرکت اشخاص در مضامین اصلی صحنه‌ها و این واقعیت که هیچ‌گاه احساسی ابراز نمی‌شود و تنها از طریق طرز برخورد‌های سنتی باید پی برد که چه می‌گذرد و هویت اشخاص را باید از روی نشان‌های ویژه‌ی آنان تشخیص داد همه و همه ناشی از روحیه‌ی باستانی مشرق‌زمینی است. هنر ساسانی ادامه یا برگشت به آن طرز تفکری است که در دوره‌های سلوکی و اشکانی در پشت پرده‌ی تظاهر پنهان شده بود. پس واکنشی است شدید نسبت به تسلیم محض در برابر فرهنگ یونانی‌مآبی. از سوی دیگر، برجستگی نقش‌ها، این واقعیت که در حجاری از سطوح مختلف استفاده می‌شود و پیکرها بر روی یکدیگر می‌افتند و چین‌های آشفته را برای ابراز بیان هنری به کار می‌گیرند و بعضی از حالات سواران - مضمونی که کنده‌کاران و حکاکان هخامنشی با آن آشنا، ولی سنگتراشان هخامنشی با آن بیگانه بودند - ایرانی نیست و از خصوصیات هنر یونانی می‌باشد. از همان آغاز شاهد اثرگذاری عوامل موروثی زاییده از چشمه‌های گوناگون و تمایلات ناسازگار در کاربرد این عوامل هستیم. هنر ساسانی از ابتدای پیدایش، هنری است آمیخته و ثمره‌ی توجین کردن. تحلیلی که در پی خواهد آمد شرایط مذکور را روشن‌تر خواهد کرد.

در کنار نقش برجسته‌ی اردشیر در نقش رجب، شاهپور سوار بر اسب در حالی تصویر شده است که جمعی از پیادگان او را دنبال می‌کنند.<sup>(۱۳)</sup> این سوار شباهت به تصویر اردشیر دارد و پیادگان شبیه پیادگان سرپل فیروزآبادند. اما اسلوب حجاری به کلی عوض شده و می‌توان گفت که شیوه‌ی یکتا است. نقشی است واقعاً برجسته که تدریجاً به نقش‌های کم‌ارتفاع‌تر تبدیل می‌شود. گوشه و زاویه ندارد. پارچه‌ی لباس شاه آکنده از چین کوچک و تابدار و مجعد است و یال اسب چنان اجرا شده که گویی تصویری از مجسمه‌یی مفرغی است. نوارهای پهن افسر و کفش و ردای شاه که با صف اول پیادگان برخورد دارد از باد به وزش درآمده‌اند. پیروان پیاده در چند صف با نوعی ژرفنمایی محوشونده طرح شده‌اند. طول قد اینان، بی‌آنکه از پهنای شان هایشان کاسته شود به تدریج کوتاه می‌شود. اگر بخش‌های پایین بدنه‌ها در پشت پیکرهای صف جلویی پنهان نبود مانند جمعی کوتاه‌قد می‌نمودند. ابتدای این شیوه را در نقش برجسته‌ی اردشیر واقع در پل فیروزآباد شاهدیم. این تصویر ضمن آنکه در نظر بیننده شبیه به ژرف‌نمایی یا پرسپکتیو می‌نماید، توهم جمعیت زیاد را نیز به دست می‌دهد. این شیوه اگر مستقیماً از هنر یونانی اقتباس نشده باشد، بی‌تردید بدون آشنایی با تحولات پیشین هنر یونانی امکان‌پذیر نبود.

نقش برجسته‌ی دیگری در همین محل انتصاب شاهپور را از سوی ایزد به مقام سلطنت تصویر کرده است.<sup>(۱۴)</sup> شاه و ایزد بر طبق سنتی که اکنون در هنر ساسانی به صورت قانون درآمده بود، سوار بر اسب می‌باشند (لوحه‌ی ۱۱۲). از پیکرهای افتاده به زیر سم و لگد اسبان اثری دیده نمی‌شود و سراسب‌ها دیگر به یکدیگر نمی‌خورند. از اینها که بگذریم، تفاوت بسیار چشمگیر این اثر با دیگر حجاری‌ها در نحوه‌ی اجرای لباس‌ها است. همه چیز به شدت مضطرب است. گویی توفان، و نه بادی ملایم، رداها و نوارهای پهن را به وزش درآورده است. دقیق‌تر بگوییم دو توفان در حال وزیدن است. توفانی از سمت راست می‌وزد و تندبادی از سمت چپ.

در ۲۶۰ م، شاهپور سپاه روم را شکست می‌دهد و امپراتور والرین را به اسارت می‌گیرد. این پیروزی عظیم و خارج از انتظار مضمون پنج نقش برجسته است: یکی در نقش رستم، یکی در داراب و سه نقش برجسته در بیشاپور. این نقش‌ها همزمان حجاری شده‌اند و مضمونی واحد دارند. بنابراین، تفاوت‌های موجود بین این نقش‌ها نه تنها حکایت از درجات گوناگون نفوذ هنر بیگانه می‌کند، بلکه دلالت بر این دارد که در این دوره از هنر ساسانی، هنرمندان بیگانه نیز به کار گرفته می‌شده‌اند.

پیش‌نمونه‌ی این نقش‌ها نقش برجسته‌ی عظیم نقش رستم (لوحه‌ی ۱۱۳)<sup>(۱۵)</sup> در پایین آرامگاه داریوش است. شاه سوار بر اسب است. والرین در برابرش زانو زده و بخشش و ترحم التماس می‌کند. در پشت، شخصیتی رومی ایستاده که شاه دست او را گرفته است. آستین دست شاه را پوشانده که حرکتی کاملاً ایرانی بوده است و برای نخستین بار، در آرامگاه اردشیر (دوم یا سوم؟) در تخت جمشید دیده می‌شود. ظاهراً شاه تاج امپراتوری روم را به شخصی که مورد پسند و منتخب اوست می‌بخشد. حقیقت مطلب این است که پیروزی شاهپور دیری نپایید. سپاه دیگر رومی حرمسرای شاهپور را تسخیر کرد و وی مجبور شد با شتاب به تیسفون عقب‌نشینی و برای نجات از مهلکه‌ی بین‌النهرین تمام طلای به دست آمده در این پیکار را خرج کند. اما آنچه این نقش برجسته مظهر آن است روشن و آشکار می‌باشد. شاه شاهان شاهنشاهی‌های جهان را، آن‌گونه که دلخواه او است، به این و آن می‌بخشد. این ادعا واقعیت تاریخی ندارد، اما تبختر و تفرعن‌ی باشکوه و عظیم است از بیخ و بن ایرانی.

شاه تاج ایزد هرمزد را که بر فرازش کوهی مجعد و عظیم سلطنتی نهاده شده است بر سر دارد. نوارهای افسر شاه در پشت انبوه موهای مجعدی که صورت او را قاب گرفته‌اند شناور، نیم‌رخ سرو صورت او ظریف و جذاب است. هرچند چشم را تقریباً از روبه‌رو مجسم کرده‌اند و حجار هنرمند با پنهان کردن گوش شاه در زیر موها، از درگیر شدن با این عضو دشوار طفره رفته است.

درباره‌ی حالت التماس و تضرع والرین جای هیچ‌گونه تردید نیست. اما چهره‌ی او فاقد هرگونه احساس است (لوحه‌ی ۱۱۴). جامه‌ی والرین معمولی است. ردایش پوشیده از تعدادی طوماری است که با طرح

جامه‌ی شاه تفاوت دارد. مراد از این تفاوت‌گذاری نشان دادن تضاد ارزش تزینی دو جامه است و یادآور تضاد جامه‌های چین‌دار و صاف نقش برجسته‌های هخامنشی. در تمام نقش برجسته‌های بعدی ساسانی جامه‌ها به گونه‌ی ملال‌آور یکنواخت تصویر می‌شوند.

سر والرین را «چهره‌یی که احتمالاً هنرمندی رومی آن را کشیده» می‌دانند و نمی‌توان شباهتش را با سر ضرب شده روی سکه‌های او منکر گردید. اما اندیشه‌ی صورتسازی برای این هنر بیگانه است و سر والرین سر معمولی رومیان است و بنابراین، با سرهای ضرب شده بر روی سکه‌ها شباهت دارد. نگاهی به گوش والرین کافی است تا بیننده یقین کند این حجاری کار دست استادی ایرانی است.

دومین صحنه پیروزی شاهپور در بیشاپور، که به شدت آسیب دیده، دو مضمون را با یکدیگر مخلوط می‌کند: اعطای منصب شاهی از سوی ایزد و پیروزی بر والرین.<sup>(۱۶)</sup> شاه و ایزد سوار بر اسب بر اجساد دشمنان خود می‌تازند. آوردن دشمن انتزاعی در کنار والرین معنای نمادین تصویر را آشکار می‌سازد. در لوحه‌ی ۱۱۴، بخش مرکزی صحنه نشان داده شده است. والرین در اینجا به مراتب هنرمندانه‌تر از نقش رستم تصویر شده است. حالت او با فصاحت و بلاغت گویا است. سرش که اندکی چرخیده سرشار از احساس است. خصوصیتی که با هنر ساسانی بیگانه است. اما مقایسه‌ی دو نقش یک نکته را به خوبی آشکار می‌سازد. تفاوت‌های شیوه‌ی اجرای دو نقش چنان زیاد و چشمگیر است که نمی‌توان آنها را همزمان دانست. اما نه تنها مضمون هر دو نقش یکی است، بلکه هر دو نقش برجسته همزمان حجاری شده‌اند. تنها توجیه ممکن برای این وضع حیرت‌انگیز این است که سنگتراشان متعلق به دو مکتب حجاری، از روی الگوی واحدی - نمونه‌یی با مقیاس کوچک - این اثر را ایجاد کرده‌اند. دلیل این مدعا آن است که تفاوت‌ها در مضمون و ترکیب‌بندی اثر نیست و به جزئیات حجاری مربوط می‌شود.

چند قدم آن طرف‌تر یک‌بار دیگر مضمون پیروزی بر والرین، با اسلوبی باز هم متفاوت، اجرا شده است.<sup>(۱۷)</sup> صحنه‌ی اصلی (لوحه‌ی ۱۱۶) جای کوچکی را در مرکز نقش اشغال کرده است. در طرفین آن، چند قاب دیگر در دو ردیف، سواره‌نظام ایرانی را در سمت چپ و چند گروه سه نفری پیاده را در طرف راست نشان می‌دهد. تقسیم ترکیب‌بندی مضمونی واحد به چند بخش قاب‌شده اثری‌ی هنر هخامنشی است. امری که از نیازهای معماری هخامنشی حاصل آمده بود و با اینکه دیگر دلیلی در کار نبود، هنر ساسانی هنوز به اصول دیرینه‌اش پایبندی نشان می‌داد.

در نقش میانی اشخاص ثانوی، امیری و وزیری را به ترکیب‌بندی اولی اضافه کرده‌اند. همان‌گونه که بر طرح‌های ساده و اولیه‌ی سکه‌های اشکانی، بعدها اشخاص ثانوی را می‌افزایند. می‌بینیم که مظهر کوچک پیروزی اشکانی همانند نقش گودرز دوم در طاق‌بستان، بر سر شاه تاج می‌گذارد. پیکر به خاک افتاده‌ی دشمن رومی نیز در زیر سم و لگد اسب است. پیکرها جمع و جور و تنگ یکدیگر نهاده شده‌اند. فضا را با

ترکیب‌بندی مقتصدانه‌یی تا سرحد امکان انباشته‌اند. به رغم تمام این تمهیدات که به قصد تعالی بخشیدن به نقش برجسته به کار رفته است، از نظر کیفیت هنری به پای پیش نمونه‌ی نقش رستم نمی‌رسد. لوحه‌ی ۱۱۶، این گروه را با دسته‌یی مشابه در نقش برجسته‌ی بیشاپور مقایسه می‌کند.<sup>(۱۸)</sup> ترکیب‌بندی همان است، اما فاصله‌گذاری‌ها متفاوت است. میان شاه و گروه پشت سر او و والرین و اشخاص دنبال او فاصله گذاشته شده است. در جزئیات حجاری نیز تفاوت دیده می‌شود، دست‌کم به اندازه‌ی تفاوت‌های میان دو تصویر والرین که در لوحه‌ی ۱۱۴ ملاحظه شد. هویت مضمون و تعداد افزوده شده بر حاضران در صحنه حتی بیش از نمونه‌ی اولی است، دلالت دارد بر اینکه استادان هنرمند برخاسته از اقوام مختلف الگوی واحدی، شاید تصویری مینیاتورمانند، را در پیش چشم داشته‌اند.

در قاب سمت چپ، صحنه‌ی اصلی سواران ایرانی در ستون‌های ردیف تصویر شده‌اند تا بیننده تعداد سپاهیان را بی‌نهایت تصور کند. در طرف راست، چهار قاب است که در هر یک سه نفر تجسم یافته‌اند. در یکی از دو نمونه‌ی آورده شده در لوحه‌ی ۱۱۹، ایرانیان با نیزه و شمشیرهای بلند مجهزند و ظاهراً کلاه گیس بر سر دارند. پیکرها چنان روی هم افتاده‌اند که زمینه‌ی نقش پیدا نیست. پا‌های اینان از زاویه‌ی بالا تصویر شده است. گویی که روی پنجه‌ی پا ایستاده‌اند. در مجسمه‌سازی واقعی، پاها به‌طور طبیعی روی سطح پایه‌ی اثر قرار دارند. این گونه از بالا به پاها نگرستن که پاها بر روی رنگ زمینه قرار می‌گیرد از تحولات هنر نقاشی یونانی بود و در هنر بیزانسی رواج کامل پیدا کرد. این امر به‌وضوح بر ملاکننده‌ی خصیصه‌ی تصویر و نسب هنر حجاری ساسانی است. نقاشی‌های به دست آمده از زیارتگاه‌های بوداییان تورفان (شکل ۴۰۵) را می‌توان المثنای نقش برجسته‌ی ساسانی خواند. اما تماس مستقیم میان ایران و تورفان وجود نداشته است. از این گذشته، نقش برجسته‌های ساسانی چندین صد سال از نقاشی‌های بودایی کهنسال‌ترند. وجه تشابه آنها در این است که هر دو از تباری کهن‌تر، یعنی هنر ایران شرقی، زاییده شده‌اند. گروه سه نفری دوم در لوحه‌ی ۱۱۹، یا تصویر چند نفر موسیقیدان است و یا تصویر حاملان گنجینه‌های به غنیمت گرفته شده.

بخش مرکزی نقش برجسته‌ی دیگری که در لوحه‌ی ۱۱۵ آورده شده به مفصل‌ترین و در ضمن پیچیده‌ترین تصویر از پیروزی شاهپور تعلق دارد که بر سینه‌ی مقعر صخره‌یی در بیشاپور حجاری شده است (لوحه‌ی ۱۱۵). در اینجا نسبت به تمام نقش برجسته‌های ساسانی اشخاص بیش‌تری تصویر شده‌اند، اما با مقیاسی کوچک‌تر و تقریباً نصف اندازه‌ی طبیعی. حال آنکه در دیگر نقش برجسته‌های این دوره مقیاس‌ها از اندازه‌ی طبیعی بزرگ‌تر است. ترتیبات کلی این نقش بدین گونه است که در طرف چپ، انبوه سپاهیان ایرانی هستند و در طرف راست، دسته‌ی پیروزمندانی که به سوی سپاهیان منتظر در حرکت‌اند. این همان ترتیب کهن دسته‌های باجگذاران تخت جمشید است. تمام نقش به چهار قسمت تقسیم شده است. محوری در وسط، که به استثنای محوطه‌ی کوچک صحنه‌ی اصلی تصویری ندارد، این قسمت‌ها را از

یکدیگر جدا می‌سازد. این به هم ریختن ترکیب‌بندی از خصیصه‌های هنر ایرانی است. اما این بار قسمت‌های باریک و طویل چهارگانه، که تا سرحد امکان انباشته از پیکرهای کوچک در سطوحی چندگانه می‌باشد، یادآور بخش‌های مارپیچی ستون‌های پیروزی رومیان است. جزئیات شیوه‌ی اجرای حجاری نیز مؤید همین حدس است. می‌دانیم که شاهپور مهندسان رومی را که در میان انبوه اسیران خود سراغ کرده بود برای احداث و ایجاد خیابان‌ها و پل‌ها و شبکه‌های آبرسانی در خوزستان و نواحی داخلی ایران به کارگماشته بود. پس بعید نیست که از هنرمندان و حجاران رومی نیز برای ساختن این نقش‌برجسته‌های استفاده کرده باشد.

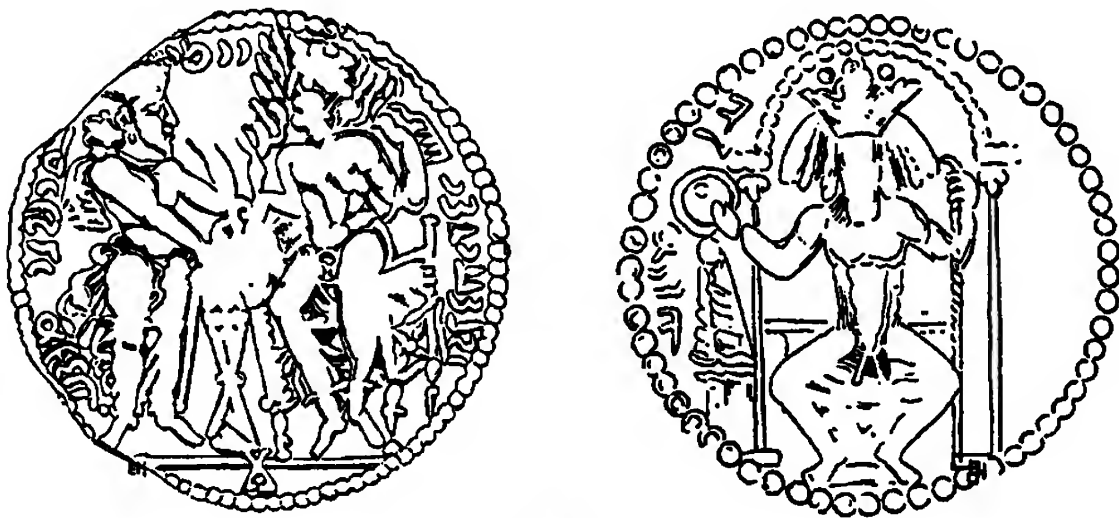


شکل ۲۰۵

در لوحه‌ی ۱۱۸، جزئیات حرکت و رژه در این مراسم پیروزی آورده شده است. در بخش بالایی، مردانی را می‌بینیم که به حمل و نقل بارهای سنگین مشغول‌اند. آخرین نفر جفتی شیر را هدایت می‌کند، تصویری که یادآور نمایندگان اهل شوش و شیرماده آنها در تخت جمشید است. در بخش پایینی، صفی از مردان اسبی زین و یراق شده را راه می‌برند و فیلبانی برهنه بر فیلی سوار است. فیلی که به تحقیق نمی‌تواند از رومی‌ها به غنیمت گرفته شده باشد. در سطح دوم، سربازانی ایستاده‌اند که لباسی ظاهراً رومی بر تن دارند اما سر و صورت آنان به وحشی‌های اروپایی که روی ستون‌های پیروزی رومیان تصویر شده شباهت دارد. برای مقایسه در تصویر

پایین لوحه‌ی ۱۱۸، بخشی از مراسم پیروزی شاهپور در هندوستان نشان داده می‌شود که آن نیز در بیشاپور حجاری شده است.<sup>(۱۹)</sup> این رویداد تاریخی در جایی منعکس نشده است و احتمالاً باید به سال‌های بعدی سلطنت شاهپور تعلق داشته باشد. اما این تفاوت زمانی از عهده‌ی توجیه اسلوب کاملاً متفاوت آن بر نمی‌آید. مثلاً تمام تناسب‌ها تغییر کرده است و قد فیل فقط به کمر سربازان ایرانی می‌رسد.

در لوحه‌ی ۱۱۷، یکی دیگر از جزئیات رژه‌ی پیروزی در هندوستان برای مقایسه با صحنه‌های رژه‌ی پیروزی بر رومیان عرضه شده است. در نقش مربوط به هندوستان، اسب زین و یراق شده‌ی شاه را مهتری راه می‌برد که خودش از پشت دیده می‌شود و سر و صورتش از کنار. همین نقشمایه را در تخت جمشید داریم. در تصویر دیگر، گردونه‌ی حیرت‌انگیز را دو اسب به دنبال می‌کشند. برای نشان دادن این جفت اسب، یکی را جلوتر از دیگری قرار داده‌اند. این گردونه‌ی منبرمانند به یک کرسی رومی شباهت دارد که در موزه‌ی لوور نگهداری می‌شود.



شکل ۲۰۶

در مرکز صحنه‌ی پیروزی هندوستان، شاهپور نشسته بر تخت و از روبه‌رو تصویر شده است (لوحه‌ی ۱۲۰). این صحنه‌ی کاملاً تشریفاتی در هنر هخامنشی همیشه از نیمرخ تصویر می‌شد. اینکه چرا و چه گونه نیمرخ باستانی سه چهارم محیط دایره چرخش می‌کند و تصویری کاملاً روبه‌رو می‌شود از مطالعه‌ی سکه‌های یونانی - باکتریایی و شکل ۳۹۲ معلوم می‌شود که در آن چند سر و صورت از روبه‌رو بر سکه‌های دوره‌ی اشکانی نشان داده شده است. در شکل ۴۰۶، جزئیات دو سکه‌ی کوشانی - ساسانی دیده می‌شود که توسط پیروز پسر اردشیر و برادر جوان‌تر شاهپور اول، در مقام نایب‌السلطنه ضرب شده‌اند. پیروز از ارادتمندان و پشتیبانان مانی مدعی پیغمبری بود. پیروز (فیروز) مشغول نیایش ایزد «بولدا» و ریختن بوی خوش در آتش محراب تصویر شده است. بولدا با هاله‌ی آتشین در پشت سر، بر تختی نشسته و سه چهارم صورت او دیده می‌شود. این تصویر تقلیدی است از نوعی زئوس که روی سکه‌های یونانی - باکتریایی

ضرب می‌شد. روی سکه‌ی دیگر، ایزد هرمزد زیر شاه‌نشینی بر تخت نشسته - مقایسه شود با شاه و شهبانوی تصویر شده در کوه خواجه - و مانند شاهپور اول در بیشاپور و نقش‌برجسته‌ی آسیب دیده در نقش رستم، کاملاً از روبه‌رو تصویر شده است. در شکل ۴۰۷، سه تصویر دیگر از ایزدان و شاهان بر تخت نشسته دیده می‌شود: در سمت چپ ایزد میترا به مثابه خورشید، در وسط ماه و در طرف راست یا یزدگرد دوم (۴۳۸-۴۵۷) یا بلاش (۴۸۴-۴۸۸). این تصاویر از تبدیل و تغییر کامل شمایل‌سازی حکایت می‌کنند. آخرین نمونه از این نوع، تصویر خسرو انوشیروان بر روی سنگ بلور بشقاب معروف به سنت دنیس است که در کتابخانه‌ی ملی فرانسه نگهداری می‌شود (شکل ۴۰۸). تردیدی نیست که این نقش‌مایه از هنر نقاشی یونانیان شرقی در باکتریا الهام گرفته است. این تصویر از روبه‌رو با پاهای جدا از هم تأثیری سخت و خشن، که از روی عمد فراهم شده، در بیننده می‌گذارد. نمای جانبی بی‌آزار است. حال آنکه نمای روبه‌رو تماشاگر را فرا می‌گیرد و بنابراین، در هنر کهن شرقی در نقش‌مایه‌های مربوط به الوهیت به کار می‌رفته است. به همین سبب، شاه را این‌گونه تصویر کرده‌اند. او را مرکز طبیعت و قبله و محور و قطب جهان می‌پنداشتند. این نکته را به آسانی از القابی که به شاهان می‌دادند می‌توان استنباط کرد. از سوی دیگر، علاقه‌ی شدید به قرینه‌سازی هنرمند را ناچار می‌سازد که در مرکز ترکیب‌بندی نیز طرحی متقارن داشته باشد. بنابراین، شاه را به صورت نوعی تعویذ در مرکز صحنه قرار می‌دهند و سعی می‌کنند تا از او رعب و وحشتی ساطع شود که معمولاً دیدار مستبدان خودکامه مشرق‌زمینی در اشخاص ایجاد می‌کند. با آنکه این تصویر در باکتریا و با دست یونانی ساخته شده، اما تصویری کاملاً آسیایی است.



شکل ۴۰۷

تصویر دیگری که در لوحه‌ی ۱۲۰ آورده شده است، بهرام دوم را در همین وضع نشان می‌دهد. این نقش که بهرام در وسط آن قرار دارد، نشانگر کرنش و انقیاد چهار نفر از بزرگان ایران از او است. هم مضمون و هم شیوه‌ی شمایل‌سازی آن دقیقاً شبیه به نقش مهرداد کبیر در بیستون است، با این تفاوت که در آنجا نیمرخ شاه متوجه چهار امیر است. هم در ترکیب‌بندی آثار و هم در جزئیات اجرایی شاهد واکنش و پرهیز فزاینده

نسبت به یونانی مآبی هستیم، تا آنکه سرانجام نقاب از چهره برگرفته می شود.



شکل ۲۰۸

در میان آثار و یادبودهای ساسانی تنها یک مجسمه‌ی چندبعدی، یعنی مجسمه‌یی به معنای واقعی کلمه، به دست ما رسیده است. مجسمه‌ی عظیم شاهپور اول که سه برابر اندازه‌های طبیعی است و در غاری نزدیک بیشاپور قرار دارد. غاری طبیعی بر بخش بالایی صخره‌یی دیوارمانند که دسترسی به آن بی دشواری نیست. ظاهراً همان جایی است که نعل شاهپور را در معرض هوای آزاد گذاشتند. مجسمه آن‌گاه که بر پا بود تا سقف می‌رسید. آن را از گلفه‌شنگ طبیعی بزرگی تراشیده بودند (لوحه‌ی ۱۲۱). دست راست شاه روی کمرش و دست چپ او روی قبضه‌ی شمشیر قرار دارد. ردا بر دوش ندارد. چین‌های لباسش، که معمولاً افشان و آشفته است، در اینجا چون دم قاقم می‌نماید. این شیوه از تمهیدات نقاشی است و اینجا به کار رفته تا لباس مجسمه به حال طبیعی و زنده درآید. انبوه گیسوان شانه‌ها و گردن را می‌پوشاند. نوارهای افسر شاهی مستقیماً از پشت سر آویزان است. مجسمه در نگاه اول چون مجسمه‌های قرون وسطایی می‌نماید. حتی قرون وسطایی‌تر از تصاویر شاه و شهبانو در کوه خواجه. کهن‌ترین نمونه‌ی این‌گونه مجسمه از آن «کنیشکه» شاه کوشانی در «متوره» هندوستان<sup>(۲۰)</sup> است. این سلسله از اواخر سده‌ی اول میلادی به بعد در باکتریا فرمانروایی می‌کرد. عوامل موجود در هنر ساسانی که می‌توان آنها را در این سرزمین ردیابی کرد بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود.

هنر نقش برجسته و مجسمه‌سازی ساسانی در صحنه‌ی به مقام سلطنت منصوب شدن بهرام اول پسر شاهپور اول در بیشاپور، متعلق به سال ۲۷۲-۲۷۳ م، به اوج خود می‌رسد. تقریباً المثنای نقش برجسته‌های اردشیر اول و شاهپور اول (لوحه‌ی ۱۱۱) است.<sup>(۲۱)</sup> در این نقش از تمایل شدید به قرینه‌سازی اندکی کاسته



شده است و دست‌کم از دید ما، نقش، در شکل‌پذیری به واقعیت و طبیعت نزدیک شده است. حرکت از مرتفع‌ترین برجستگی‌ها به ظریف‌ترین برجستگی‌های کوتاه با چیره‌دستی انجام می‌گیرد. سطوح پهن و صاف به گونه‌یی تحسین‌انگیز با بخش‌های انباشته از ظریف‌کاری‌ها تضاد دارد. مانند دیگر نمونه‌های پیشین و بعدی همین مضمون، شاه تاج را به دست ندارد. دست پیش برده تا آن را بگیرد. صاحب تاج نیست بلکه میل به تصاحب آن دارد. اگر مورد سر والرین در بیشاپور را ندیده بگیریم، این تنها مورد در هنر ساسانی است که نقاشی یا آنچه تجسم یافته حاوی احساس و عاطفه است. تنها موردی است که روح و روان تصویر در آنچه می‌گذرد دخالت می‌نماید. با آنکه قیافه‌ی بهرام گویا نیست اما بهترین و ظریف‌ترین سر و صورت در بین نقش برجسته‌های دوره‌ی ساسانی است. شاه نه تنها نشانه‌ی عظیم سلطنت را بر سر دارد بلکه انوار خورشیدی ایزد میترا نیز از او ساطع است. آرایش گیسوی او روی سکه‌هایش دقیقاً آرایش موی او در این نقش برجسته است. با اینکه زیر این نقش برجسته اسم برادر جوان‌تر و جانشین دوم او «نرسی» آمده، اما نقش از «بهرام اول» است. روی خود صخره‌ی طبیعی نتوانستم آثاری از دستکاری در کتیبه ببابم. اما از طریق اثری که از این نقش بر روی کاغذ نازک سیگار تهیه کردم، آشکار شد که در کتیبه دستکاری و تقلب شده است. «نرسی» اسم برادر خود را محو کرده و به جای آن، اسم خود را گذاشته بود که اثر این جعل به جا مانده است. و این جعل دشوار نبود، زیرا هر دو از یک پدر و مادر زاییده شده بودند.



شکل ۲۰۹

شیخی فلزی بشقاب نقره‌ی مشهوری است که در موزه‌ی ارمیناژ نگهداری می‌شود و به همین ایام تعلق

دارد. در نقش روی آن، شاه سوار بر اسب مشغول به شکار گراز وحشی است. از روی تاج او (شکل ۴۰۹) می‌دانیم که او بهرام کوشانشاه، جانشین پیروز کوشانشاه ولیعهد ساسانی که در شرق نایب السلطنه بوده، یا بهرام اول در سلطنت پدرش هرمزد (۲۷۲-۲۷۳ م) و یا بهرام دوم در سلطنت پدرش بهرام اول (۲۷۳-۲۷۶ م) است.<sup>(۲۲)</sup> به هر حال، همان‌گونه که نقش برجسته‌ی بهرام اول اوج هنر مجسمه‌سازی ساسانی است، این بشقاب نیز که در همان ایام ساخته شده و نماینده‌ی اوج هنر فلزکاری دوره‌ی ساسانیان است.

پیش از آنکه موضوع اوج هنر مجسمه‌سازی ساسانی را پشت سر بگذاریم، باید تحول و پیشرفت این هنر را در این دوره مطالعه و درک کنیم. نخستین آثاری که به امر اردشیر اول در حدود ۲۲۶ م ساخته شدند توسط هنرمندان شهرستانی ساکن گوشه‌ی دوردست فیروزآباد فارس آفریده شدند. این واقعیت نه تنها خصیصه‌های این آثار را توجیه می‌کند بلکه روشن می‌نماید که چرا و چه‌گونه این هنر جوان ناگهان به سرحد بلوغ می‌رسد. تردیدی نیست که نقش برجسته‌های روزهای آخر اردشیر اول و تمام آثار آفریده شده در روزگار شاهپور اول آثاری می‌باشند که به حد بلوغ رسیده‌اند. معدودی کارهای اولیه نمایانگر تمام خصوصیات و کیفیات به ارث رسیده از هخامنشیان باستانی نیستند. اما تا آنجایی که ما می‌توانیم مشاهده کنیم صورت ظاهری تمام آنها دچار تغییر و تحول شده است. برخی از الگوهای شمایل‌سازی، و شاید هم تمام آنها، در دوره‌ی اشکانیان نیز موجود بود؛ اما هیچ‌یک از آثار اشکانی کیفیت مجسمه‌وار ندارند. نقش تمام برجسته، از مرتفع‌ترین نقش‌ها گرفته تا ظریف‌ترین نقش‌های نیم‌برجسته، برای هنر ایرانی کاملاً بیگانه و احتمالاً کار دست یونانیان بود. اما کیفیات یونانی‌مآبی، که بیش از همه در کارهای روزگار شاهپور اول مشاهده می‌شود، حال و هوای رومی ندارد. فقط در نقش‌های تمام برجسته‌ی عظیم پیروزی شاهپور بر والرین واقع در بیشاپور دلیل کافی داریم که هنرمندان رومی نیز دخالت و همکاری داشته‌اند. همچنین مشاهده می‌شود که این عناصر یونانی مخلوط با هنر ساسانی در اثر همکاری و رفت و آمد با هنرمندان یونانی ساکن در نواحی غربی مجاور ایران در هنر ساسانی نفوذ نکرده‌اند. زیرا این عوامل رابطه‌ی با شیوه‌های معاصر و رایج در این نواحی یونانی‌نشین ندارند. بنابراین، نوعی یونانی‌مآبی باستانی باید در سرزمین‌های واقع در مشرق ایران دوام آورده باشد. این سرزمین‌های شرقی یونانی‌مآب، در همان اوایل ایام پس از اسکندر، تماس خود را با یونان از دست می‌دهند و از تحولات هنری رخ داده در سواحل مدیترانه‌ی بی‌خبر می‌مانند. این سرزمین تنها می‌تواند باکتریای یونانی واقع در شمال افغانستان باشد. وجود هنر یونانی - باکتریایی، که تنها از آن سکه‌هایی چند باقی مانده مورد سؤال قرار گرفته است. اما واقعیت این است که سلوکوس بیش از هفتاد شهر در باکتریا پی افکند که سکنه‌ی یونانی با قوانین و آداب یونانی داشت. هر چند از نخستین کاوش‌های باستان‌شناختی هنوز شواهد حایز اهمیت به دست نیامده، اما تردیدی نباید داشت که هنر یونانی - باکتریایی وجود داشته است. بنابراین، عوامل یونانی وارد شده در هنر ساسانی بایستی از

یونانی مآبی شرقی الهام گرفته باشد و نه از هلنیسم غربی.

آثار آفریده شده‌ی پس از بهرام اول را با فشردگی و اختصار بیش‌تر مطالعه خواهیم کرد. بیش‌تر آنها در روزگار بهرام دوم پسر او آفریده شدند. بهرام دوم که بیش از دیگر شاهان ساسانی آثار و یادبود از خود به جای گذاشت. یادگارهایی که در اغلب آنها آثار انحطاط مشهود است. تفاوت در کیفیت آثار هنری که دربار مشوق آنها بوده قرینه‌ی دیگری بر مصنوعی بودن نشو و نمای هنر مجسمه‌سازی دوره‌ی ساسانی است. از جمله کارهای باارزش مجسمه‌ی «نقش بهرام» است<sup>(۲۳)</sup> که هم اکنون آن را با نقش تمام رخ شاهپور در صحنه‌ی پیروزی هندوستان مقایسه کردیم. بهرام دوم نشسته بر تخت اظهار بندگی و انقیاد چهار نفر از بزرگان و امیران را می‌پذیرد. بر روی کلاهخودهای اینان نشان‌های خانوادگی آنان نصب است. اولین نفر سمت چپ (لوحه‌ی ۱۲۴) پسر او بهرام سوم است که فقط سه ماه پس از بهرام دوم سلطنت کرد. او به دست عمویش نرسی، همان کسی که در کتیبه‌ی بهرام اول دست برده است، خلع شد. پیکرهای بر پا ایستاده کوتاه و سنگین می‌نمایند. جامه‌هایشان با یکدیگر تفاوتی ندارد و کلیشه‌وار است. سرها هنوز متناسب و درست‌اند. با بهترین نمونه‌های سکه‌ها و برجسته‌کاری جواهرات برابری می‌کنند (لوحه‌ی ۱۳۱). صحنه‌ی دیگری در نقش رستم همین مضمون اظهار بندگی و انقیاد نسبت به شاه را تصویر کرده است (لوحه‌ی ۳۳).<sup>(۲۴)</sup> این صحنه بی‌نظم و ترتیب است، شاید به این علت که روی نقش برجسته‌ی کهن‌تر از دوره‌ی ایلامی‌ها اجرا شده است. شاه، تمام قد، در وسط صحنه ایستاده است. فقط سر و سینه‌ی کسانی که در دو طرف شاه بودند حجاری شده است. این‌گونه اختصار و خلاصه کردن در یادبودی به این بزرگی خلاف انتظار است (مقایسه شود با لوحه‌ی ۱۲۴).

هنرمندانه‌ترین اثر بهرام در بیشاپور (لوحه‌ی ۱۲۲) اخیراً زیر مجرای آبی نوین که از سیمان ساخته شده ناپدید گردیده است. از این اثر که لابد برای «حفظ میراث ملی» پوشیده شده است قبلاً عکس گرفته‌ام. آن بریدگی که در عکس دیده می‌شود و از میان صحنه می‌گذرد، از مجرای آب قدیم است و مجرای سیمانی را تازه ساخته‌اند. این مجرای قدیمی را احتمالاً نرسی دشمن و جانشین بهرام از روی تعمد به قصد نابود کردن نقش برجسته ایجاد کرده بوده است. شاه سوار بر اسب پذیرای انقیاد و اطاعت قبیله‌ی از اعراب است. منابع ناچیز تاریخی ما درباره‌ی این رویداد خبری نمی‌دهد. عرب‌ها را حاجبی ایرانی، همانند کسی که در تخت جمشید صف باجگذاران را هدایت می‌کرد، راهنمایی می‌کند. اسب و شتر هدیه آورده به لباس کامل عربی ملبس می‌باشند. افراد و حیوانات را در چهار سطح ستون‌بندی و به گونه‌ی گویا و زنده ترتیب داده‌اند. شبیه عکس دسته‌جمعی است. اگر این صحنه با نقش‌های مشابه و مطابق مجسمه‌وار تخت جمشید مقایسه شود مراد از گویا و زنده بودن روشن‌تر خواهد شد. شاه تاج ایزد بهرام را که هم‌نام اوست بر سر دارد. تاج عبارت است از جفتی بال مرغ «ورغنه» که یکی از مظاهر ایزد بهرام به شمار می‌آید. نمونه‌ی

کهن‌تر این تاج در کوه خواجه سه بال دارد. مقیاس گیسوان شاه بی‌تناسب است. جامه‌ی شاه همان آویزه‌های دم قاقمی مجسمه‌ی شاهپور را دارد. اکنون صاحبان این هنر شروع کرده‌اند به تکرار آنچه در مراحل پیش آفریده و ساخته شده بود.

مضمونی را که معمولاً فقط در فلزکاری ساسانی اجرا می‌شد در نقش برجسته‌ی عظیم «سرشاهد» تصویر نموده‌اند. مضمون شاهی که سرگرم شکار شیر است (لوحه‌ی ۱۲۳). بهرام شیری را کشته و شیر دیگری را که به او حمله نموده با شمشیر دو نیم کرده است. خطر رفع شده، شاه با دست چپ شهبانو را محافظت کرده و در عقب نگاه داشته است. ولیعهد، که در پشت سر شاه و وزیری که در پشت سر شهبانو ایستاده است، به این دو ادای احترام می‌کنند. ناظران واقعه نسبت به آنچه رخ داده است بی‌تفاوت‌اند. نه به این سبب که کشتن شیری که به شاه و شهبانو حمله می‌کند اتفاقی عادی و روزمره است. ولیعهد و وزیر دلیلی برای هیجان نمی‌یابند. علت ساده این است که در تصویر شاه نماد و مظهر نمرود بزرگ است و مورد تحسین دربار. تصویر از رویدادی حقیقی الهام نمی‌گیرد. محدودیت‌های این گونه مضمون‌های نمادین به‌خوبی آشکار است.



شکل ۴۱۰

در شکل ۴۱۰، نیم‌تنه و سر شهبانو نشان داده شده است. به عنوان شهبانو، کلاهخود بر سر و به عنوان خاتونی درباری، گیسوانی دراز و صاف دارد. در این میان گوش او وصله‌یی ناجور می‌نماید. در چهره‌ی سخت و بی‌احساس شهبانو، با آن چانه‌ی گوشه‌دار و پرتوان، اثری از لطافت زنانه یافت نمی‌شود. به گونه‌ی اغراق‌آمیز مردوار می‌نماید، فقط ریش ندارد. در نقش برجسته‌ی هخامنشی هیچ‌گاه زنان را تصویر

نمی‌کردند. آشکار است که این امر هیچ‌گاه سنتی رایج نبوده است.

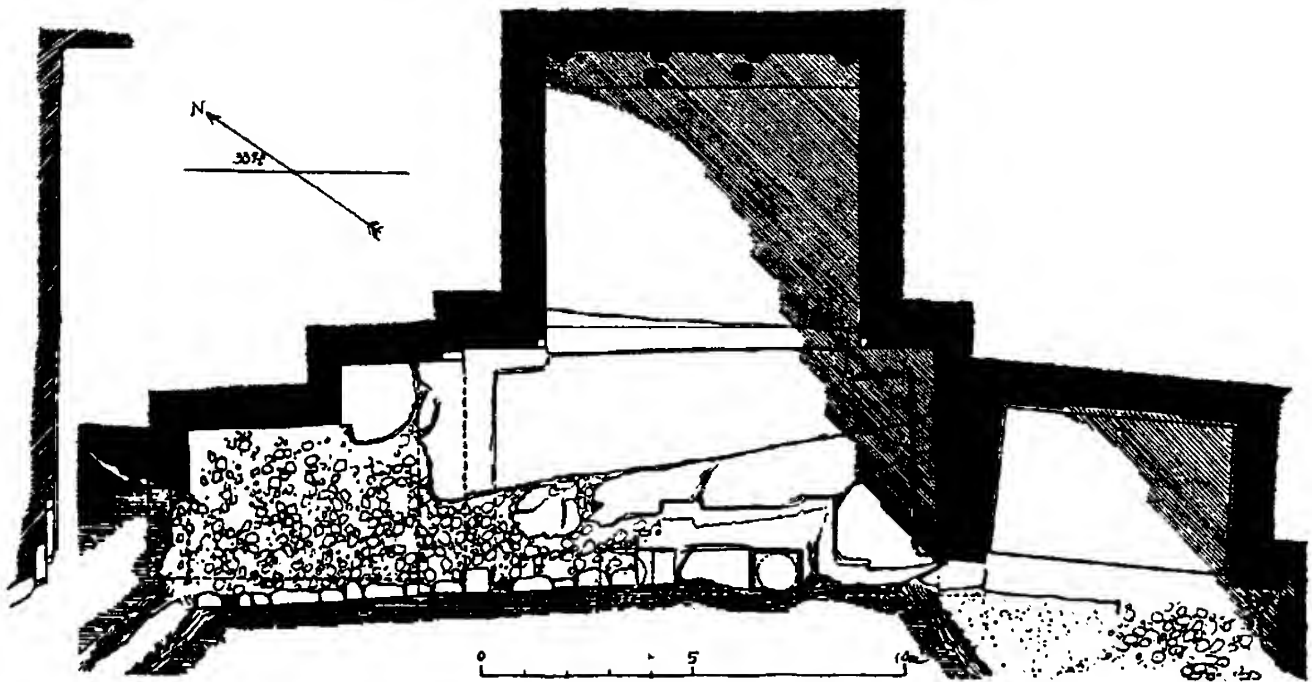
در نقش برجسته‌ی نرسی، عمو و جانشین بهرام، واقع در نقش رستم شاه تاج سلطنت را از ایزدبانو آناهیتا می‌ستاند.<sup>(۲۵)</sup> در میان این دو پیکر اصلی کودکی، ولیعهد، ایستاده است و در پشت سر دو نفر از امیران ادای احترام می‌کنند. بخش پایینی نقش زیر خاک مدفون بود و چون این خاک پس زده شده، محاسن و معایب این اثر هویدا گردید. انتظار می‌رفت کرسی نقش در ژرفای بسیار بیش‌تری پیدا شود، اما چنین نبود. عدم رعایت تناسب میان پیکرها نسبت به نقش برجسته‌های قدیم‌تر شدت یافته است. گردن و شانه‌های پهن ایزدبانو یادآور کشتی‌گیران حرفه‌یی است (لوحه‌ی ۱۲۵). چهره‌ی مردانه‌ی او شباهت زیاد دارد به رخساره‌ی شهبانوی سرمشهد و همانند او گیسوان دراز دارد و گوش بسیار بزرگش را از جایی که نباید درآورده‌اند. به عنوان ایزدبانو همانند ایزد هرمزد تاجی بر سر دارد که بر فرازش کره‌یی از مو نهاده‌اند.

سر و صورت شاه همان سر و صورت شاه‌های پیشین است با سنت‌سازی بیش‌تر، حتی بیش از مجسمه‌های بهرام. مقیاس جزئیات گیسوی شاه در رابطه با اندازه‌ی سر او نامتناسب و بزرگ است. با این کار، نخستین مرحله‌ی هنر مجسمه‌سازی ساسانی که مدتی بود از پیشرفت و تحول باز ایستاده بود ناگهان پایان می‌یابد. به استثنای یک نقش برجسته، که شاید منسوب به هرمزد دوم جانشین نرسی باشد و سه یا چهار سال بعد ساخته شد، تا هشتاد سال بعد نقش برجسته‌یی ساخته نمی‌شود. در فارس که دیگر هیچ‌گاه نقشی حجاری نمی‌گردد، پس از این مدت، چون دوباره در مناطق شمالی‌تر نقش برجسته حجاری می‌کنند شیوه‌ی کار از بیخ و بن عوض شده است. این دوره‌ی کوتاه هفتاد و پنج ساله، همان‌گونه که ناگهان آغاز شد، به‌طور ناگهانی نیز پایان می‌یابد. نقش برجسته‌های حجاری شده بر سینه‌ی کوه و دل صخره‌ها، به عنوان بارزترین و مشخص‌ترین انواع هنر ساسانی، از نشو و نمای طبیعی برخوردار نبود. حتی با آفرینش این آثار، مجسمه‌سازی برای ساسانیان هنری بیگانه بود. در واقع، مجسمه‌سازی ابزار مناسب و مانوسی برای بیان هنری افکار و عواطف جامعه و مردم نبود.

از اواخر سده‌ی چهارم میلادی، شاهان ساسانی دیگر زندگی در دشت‌های زیبای اطراف کرمانشاهان را بر اقامت در دره‌های دورافتاده‌ی فارس ترجیح می‌دهند. بهرام چهارم که مدتی نایب‌السلطنه کرمان بود و به همین سبب، «کرمانشاه» لقب داشت شهر کرمانشاه را بنا کرد و نام خود را جاودان ساخت.<sup>(۲۶)</sup> پیش از او، دو تن از شاهان در آن ناحیه اقامت گزیده و دو بنای یادبود را در طاق‌بستان<sup>(۲۷)</sup> به جا گذاشته بودند.

آبی زلال از چشمه‌یی تناور که از سنگ خارا می‌جوشد دریاچه‌یی را لبریز می‌کند که اسباب سرسبزی و طراوت شکارگاهی وسیع و بهشت‌مانند، مظهر فردوس ایرانی، است. در حدود اواخر سده‌ی چهارم میلادی، شاهپور سوم غار کوچکی در کنار چشمه احداث کرده بود تا پس از شکار در آن استراحت کند. در کنار این غار، اردشیر دوم صحنه‌ی به تخت نشستن خود را بر دل صخره تصویر کرده بود. بعدها خسرو دوم

یا خسرو پرویز در سمت چپ غار کهن، غاری بزرگ‌تر ساخت تا قرینه‌ی غار اولی باشد و مجموعه‌ی آنها چون دروازه‌ی سه‌گانه‌ی رومی بنماید (شکل ۴۱۱).



شکل ۴۱۱

غار کوچک اتاقی است مستطیل شکل با سقفی بشکه‌مانند و ساده. تنها تزئین غار دو پیکری است که بر سینه‌ی سنتوری حجاری کرده‌اند. کتیبه‌های غار که نخستین کتیبه‌های پهلوی کشف رمز شده در ۱۵۰ سال پیش توسط سیلوستر دو ساسی است، معرف هویت این دو پیکر یعنی شاهپور دوم و شاهپور سوم‌اند. هر دو پیکر را همزمان، یعنی در روزگار شاهپور سوم (۳۸۳-۳۸۹م)، حجاری کرده‌اند. او قرار بود وارث تاج و تخت سلطنت باشد و با این عنوان در حیات پدرش سکه ضرب کرد، اما پس از اردشیر دوم (۳۷۹-۳۸۳م) به سلطنت رسید. نمی‌دانیم اردشیر دوم با این دو شاهپور چه نسبت و خویشاوندی داشته است. نقشی که در آن دو شاه، پدر و پسر، روبه‌روی یکدیگر قرار دارند شاید بیان این ادعا است که شاهپور سوم بلافاصله جانشین پدر خود شده است. اما یقین نداریم که این حجاری به امر شاهپور سوم، در سال‌های ولیعهدی او انجام شده باشد یا بلافاصله آن‌گاه که سرانجام به تخت نشست.

اگر از تفاوت تاج آنها بگذریم، نقش دو شاه همانند نقوش داریوش و خشایارشا در درگاه کاخ تچره در تخت جمشید، المثنای یکدیگر و تقارن آنها کامل است. بدن‌ها از روبه‌رو تصویر شده‌اند، پاها از نیم‌رخ و سرها با سه‌چهارم رخ. دست‌هایشان بر سر قبضه‌ی شمشیر بسیار بزرگی قرار دارد که باید آن را با دو دست بلند کرد. شمشیر مانند شمشیرهایی است که بر روی سنگ قبر شوالیه‌های قرون وسطی حجاری می‌کنند. این گونه شمایل‌سازی نه از نوع ایران باستان است و نه از نمونه‌های یونانی. کهن‌ترین نمونه‌ی آن مجسمه‌ی

«کنیشکه» در «متوره» هندوستان است که در حوالی سال صدم میلادی ساخته شده است. بعدها آن را در نقاشی‌های بوداییان ساکن ترکستان می‌یابیم. پس برای یافتن اصل آن باید به سراغ یونانی‌مآبی شرقی و به باکتریای یونانی‌شده رفت. لباس‌ها دیگر از آن سده‌ی سوم میلادی نیست، بلکه قبای درازی است که تا زانو می‌رسد و گوشه‌های آن را از چپ و راست برمی‌گردانند و به کمر می‌بندند که شکل پیش‌بندی گرد را به خود می‌گیرد. این جامه‌ی معمولی دوره‌ی میانی ساسانی، قرن‌های چهارم و پنجم، است. همراه با لباس‌ها، تمامیت شکل ظاهری مجسمه‌سازی ساسانی تغییر یافته است.

شیوه‌ی مجسمه‌سازی از بیخ و بن با سبک رایج در سده‌ی سوم تفاوت کرده است. از نقش مرتفع و انحنا دار دست برداشته و به سطح صاف روی آورده‌اند که از پیشینه‌ی نسبتاً ژرفی برخاسته است. انحنای روی پیکره‌ها را به حداقل رسانده و بیش‌ترکنده‌کاری کرده‌اند تا اندام‌سازی. سرهای سه‌چهارم رخی که قبلاً فقط در تصاویر اردشیر اول و شاهپور اول در سلماس و نقش شاهپور در داراب ظاهر شده بود، از خصیصه‌های نقاشی هلنیستی است که در شرق باستان ناشناخته بود.

نقش برجسته‌ی اردشیر دوم، ۳۷۹-۳۸۳، نمایانگر به سلطنت منصوب شدن شاه توسط ایزد هرمزد (طرف راست) و ایزد میترا (سمت چپ) است (لوحه‌ی ۱۲۶). شاه و هرمزد بر روی جسد یکی از رومیان ایستاده‌اند و میترا، مانند بودا، بر روی گل نیلوفر. ایزد میترا را به خطا زردشت پنداشته‌اند. این ایزدی که از او نور خورشید ساطع است نخستین بار در ۳۰ ق م، در بنای یادبود آنتیوخوس کماجنه‌یی (لوحه‌ی ۱۰۵) ظاهر شد که اسم او را نیز در کتیبه‌ی آنجا آورده‌اند. و بعد در اواخر سده‌ی اول میلادی و پس از آن، نام او بر روی سکه‌های شاهان کوشانی ضرب می‌شود (شکل ۴۱۲). وی همانند هرمزد، در نقش برجسته‌ی اردشیر، برسم به دست دارد. جامه‌ی او نیز همانند هرمزد، لباس تازه باب شده‌ی پادشاهان نیست. چون مانند دیگر سرزمین‌ها باور داشتند که لباس ایزدان پا به پای سلیقه‌ی روز تغییر نمی‌کند، در دوره‌ی ساسانیان نیز همانند روزگارهای پیشین، ایزدان را با لباس یونانی ملبس می‌کردند. اما همان‌گونه که از شکل ۴۱۲ هویدا است، این لباس یونانی از نوع غربی آن نیست، بلکه شبیه لباسی است که یونانی - باکتریایی‌ها می‌پوشیدند.



شکل ۴۱۲

موضوع نقش برجسته‌ی اردشیر دوم از مضمون صحنه‌ی حجاری شده در غار شاهپور دوم مفصل‌تر و

غنی‌تر است. بنابراین، خصوصیات اسلوبی را بهتر و واضح‌تر برملا می‌سازد. سه پیکره‌ی اصلی را با همان سبک دو شاه که در غار تصویر شده است، به نحوی برجسته‌تر و با ارتفاع بیش‌تر نقش کرده‌اند، اما سطح آنها پخت و صاف شده است. زمینه‌ی نقش با شیب به سوی حاشیه‌ی بالایی سرازیر شده و چون به حاشیه می‌رسد عمق بیش‌تری می‌یابد. گل نیلوفر و جسد مرد رومی، که هر دو در حاشیه‌ی زیرین قرار دارند کنده‌کاری ساده‌یی بر روی سنگ و بدون برجستگی‌اند. پیکره‌های ایستاده نیز بدنی پخت و صاف، و لبه‌هایشان اندکی انحنا دارند. سر و صورت‌های سه چهارم رخی هر چند برجستگی قابل ملاحظه‌یی دارند، اما پخت و پهن‌اند و به گونه‌یی حیرت‌انگیز داخل آنها از زیر تراشیده شده است و در نتیجه، اگر از یک زاویه به آنها نگریسته شود ظاهری ناآشنا دارند. تمام کوشش‌هایی که در سده‌ی سوم می‌شد تا نقش برجسته و مجسمه‌ی حقیقی آفریده شود در این آثار فراموش شده و آشکار است که اینها کار جمعی نقاش است که اصلاً دلبنکر شکل‌پذیری و مسائل مربوط به فضا در مجسمه‌سازی نبوده‌اند.

رداها و نوارهای پریشان از تندباد جای خود را به انبوه درهمی از خطوط خشک در زمینه‌ی نقش داده است. نقاشی خشک و خالی است که برای مشخص شدن نیاز به رنگ دارد. این دو اثر مربوط به سده‌ی چهارم آشکار می‌سازد که در فاصله‌ی زمانی میان اینها و آثار کهن‌تر نقش برجسته‌یی وجود نداشته است که اکنون گم شده یا هنوز کشف نشده باشد. در این دوره، همانند دوره‌ی اشکانیان، نقاشی جای مجسمه‌سازی و حجاری را گرفته بوده است. خلاصه آنکه نقش برجسته‌های حجاری شده بر سینه‌ی کوه‌ها و دل صخره‌ها در سده‌ی سوم میلادی در سرزمین فارس فقط تجربه‌یی یا حادثه‌یی ضمنی بوده که دنباله‌یی نداشته است. می‌بینیم که ایران آهسته اما پیوسته بر ضد یونانی‌مآبی واکنش فزاینده نشان می‌دهد. در شمایل‌سازی سنتی، که توسط نقاشی به حیات خود ادامه داده بود، اندیشه‌های بومی و ایرانی فراگیرتر و فراگیرتر می‌شود تا سرانجام نقاش توفیق می‌یابد تا مجسمه‌سازی سبک یونانی را رو به تحلیل ببرد و نابود سازد.

میان این دو نقش برجسته و غار بزرگی که خسرو پرویز ایجاد کرد در حدود ۲۲۰ سال فاصله است. مسئله‌ی اتفاق و تصادفی بودن دوام و بقا نیست، در این فاصله واقعاً یادبودی ساخته نشد. برای تعیین تاریخ دقیق احداث غار بزرگ طاق‌بستان امکانات متعددی وجود دارد. از جمله شواهد مکتوب و ادبی که در همان روزگار تألیف شده تصویر شاه و تاج او است که با تصویر تاج ضرب‌شده‌ی او بر روی سکه‌هایش مطابق است و البته شاهد سبک و شیوه. اما وسیله‌ی واقعی تعیین تاریخ طاق‌بستان چیز دیگری فارغ از این و جدا از این مقوله‌ها است. در برابر غار جفتی ستون با سرستون‌های مکعب‌شکل بر پا بود که بر دو روی مکعب تصویر شاهی نشان داده می‌شد که غار را احداث کرده بود. در این نقش‌ها شاه افسر شاهی را از ایزدبانو آناهیتا می‌گیرد. جفتی ستون مشابه دیگر در پای صخره‌ی بیستون افراشته بودند. جفت سومی ستون با نقش همین شاه در اصفهان بود. بر روی یکی از سرستون‌های اصفهان ایزدبانویی، که در شکل ۴۱۳





شکل ۴۱۳

نشان داده می‌شود، افسر شاهی را به شاه تسلیم می‌کند. پشت سر ایزدبانوی کلاهخود به سر، هاله‌ی آتشین دیده می‌شود. این پیکر یکتا بر روی پاره‌یی از سکه‌های کمیاب طلا و نقره‌ی خسرو پرویز نیز دیده می‌شود که در سال‌های ۲۱، ۳۱، ۳۶ و ۳۷ سلطنت او - مطابق با سال‌های ۶۱۰، ۶۲۰، ۶۲۵ و ۶۲۶ م - به افتخار پیروزی‌های نظامی و موفقیت‌های سیاسی وی ضرب شده بود. خسرو پرویز در سال ۶۲۸، به زندان افتاد و اعدام شد یا به قتل رسید. این ایزدبانو در پشت سکه‌های هیاطله (هون‌های سفید) که بر روی آن، سر خسرو پرویز و نشان او و نوعی شیردال (شکل ۴۱۴) ضرب شده نیز آورده شده است. روی این سکه‌ها، علامتی به شکل سرگرازی وحشی نیز دیده می‌شود که نشان روی مهر خسرو پرویز بود. بنابراین، این سکه‌ها از جمله‌ی باجی بوده است که هیاطله به خسرو پرویز پرداخته بودند. براساس این ارتباط تاریخی، می‌توانیم هویت ایزدبانویی را که مظهر «خورسان خوره» یا «فر خراسان» بوده تعیین کنیم. مراد از خراسان در اینجا سرزمین‌های شرقی بود، که فرّ آن را به صورت دوشیزه‌یی زیبا تصویر می‌کرده‌اند. اگر شاهی که در طاق‌بستان تجسم یافته است خود را در اصفهان در حال گرفتن حلقه‌ی علامت سلطنت از دست این موجود اسطوره‌یی تصویر می‌کند، و اگر خسرو پرویز در سکه‌های یادبود کامیابی‌هایش در مشرق از عنایت این موجود یاد می‌کند؛ پس شاهی که در طاق‌بستان تصویر شده خسرو دوم است و نه کس دیگر. بنای یادبود طاق‌بستان ناتمام ماند؛ زیرا دو سال پس از ضرب آخرین سکه، شاه به قتل رسید. بنابراین، تاریخ بنای یادبود طاق‌بستان به تاریخ‌های این سکه‌ها، یعنی سال‌های ۶۱۰-۶۲۶ م محدود می‌شود.



شکل ۴۱۴

جزئیات هنری این آخرین شاهکار هنر ساسانی چنان مفصل و گسترده و پیچیده است که نیاز به کتابی مختص خود دارد.

نمای طاق‌بستان قوسی است که دو سر انحنای آن بر دو ستون چهارگوش توکار استوار است. کتیبه‌ی قوس‌گلبندی است که هلالی برکاکل خود داشته و در پایین به نوارهای پهناور و شناور منتهی می‌شود. قالب معماری را به تصویری تزئینی تبدیل کرده‌اند. دو ستون چهارگوش توکار را با «درخت زندگی»، نماد و ابزار تزئینی هیتی باستان و آشور، مزین ساخته‌اند. حاصل کار نه آشوری است و نه یونانی. آنچه آن را از نیای شرقی خود متمایز و مشخص می‌سازد برگ‌کنگری یونانی است. درخت پایه یا ریشه‌یی به شکل دوزنقه‌ی نامنظم دارد که از جمله خصوصیات تزئینات گل و گیاهی ساسانی است (لوچه‌ی ۱۳۰). حتی ساده‌ترین شکل‌های آنها (شکل ۴۱۵)، یعنی خال‌های «پیک» و «خاج» روی ورق‌های بازی مانند نشانه‌های «خشت» و «دل» سابقه و گذشته‌یی این چنین دارند. درختی طبیعی نیست و ترکیب می‌شود از یک پایه و سه ساقه و تاجی مفصل و پیچیده که از جمله وسایل و اسباب آیینی معابد آشوری بوده است. از هر یک از بندهای ساقه، جفتی شاخه یا طوماری متقارن جوانه می‌زند. مرتفع‌ترین اینها تاجی از چتر درخت بر سر دارد که ترکیب‌بندی ظریفی از گل‌ها است و چون دسته‌گلی می‌نماید.

برگ‌کنگری بندها است و اگر باز باشد تشکیل می‌شود از یک پره میانی و شش پره جانبی. اما خط کناره‌ساز این پره‌های بزرگ یا لبه‌ی برگ‌ها اندکی دندان‌دار. به خلاف برگ‌کنگره‌های غربی که حتی در



شکل ۴۱۵

سده‌ی دوم پیش از میلاد پَرّه ژرف داشتند، شکلی است به گونه‌ی حیرت‌انگیز باستانی و مستقیماً از برگ کنگری سده‌ی سوم پیش از میلاد به جا مانده است. همانند برگ کنگره‌های موجود در استخر (لوحه‌ی ۹۰ و شکل ۳۷۵). در هیچ نقطه از مغرب‌زمین، برگ کنگری باستانی همانند آنچه نمونه‌اش در «اوزنجه‌برج» (لوحه‌ی ۸۹) دیده شد نمی‌توان یافت. به تحقیق کار دست هنرمندان مغرب‌زمین نیست. این گونه شکل‌ها، تنها در ناحیه‌ی دوردست و مجزا از تحولات مغرب‌زمین، می‌توانسته دوام بیاورد و باقی بماند. دست‌کم هشتصد سال از برگ کنگری‌های معاصر مغرب‌زمین قدیم‌تر است. تنها ناحیه‌ی که این خصوصیات در آن جمع است باکتریای یونانی و حکومت‌های جانشین آن است. در مثلث‌های بالای طاق مرکزی، جفتی «نیک» بزرگ در پروازند. پیش نمونه‌ی اینجا باید اثری مانند «نیک» موجود در ساموتریس<sup>۱</sup> باشد. اینها نیز به گونه‌ی حیرت‌انگیز در اثری که به اوایل سده‌ی هفتم تعلق دارد، باستانی و قدیمی می‌نمایند. حلقه‌ی اتصال آنها «نیک» تصویر شده بر روی سکه‌های کوشانیان (شکل ۴۱۲) است. سکه‌هایی که اسم و تفسیر ایرانی معادل آن «برتری پیروزمندانه»، را نیز می‌دهد. فرشته‌های پیروزی تصویر شده روی سکه‌ها و یادبودهای اشکانی (شکل ۳۹۰) قوم و خویشان دور این ملک مقرب یا فرشته بزرگ‌اند. شاخ یونانی تبدیل شده است به جامی انباشته از میوه (شکل ۴۱۶)، اما جامه‌ی فرشته همان لباس معمولی یونانی - باکتریایی است. شکل و هیبت مخصوصی که این پیکرها در پایان دوره‌ی ساسانی به خود گرفتند تا مدت کوتاهی پس از پیروزی اسلام دوام آورد. نمونه‌های آن را در نقاشی‌های سامرا می‌توان دید.



شکل ۴۱۶

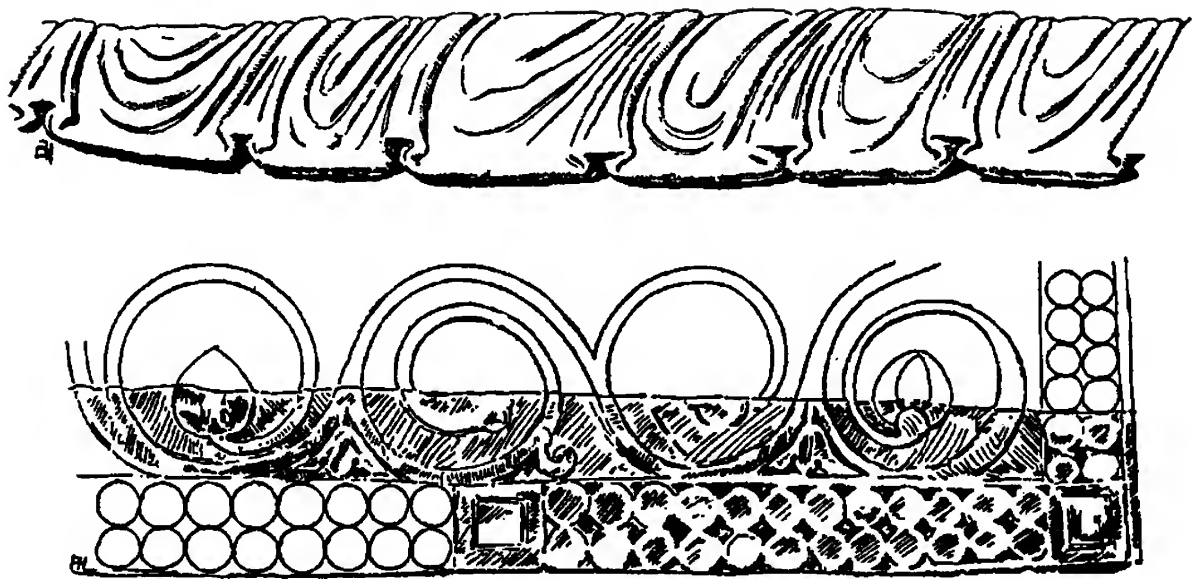
به عنوان یک اثر معماری، از نمای طاق‌بستان چنین پیدا است که در پایان دوره‌ی ساسانی، هنر معماری در مقابل هنر نقاشی زانو زده و تسلیم محض شده بود. آغاز این جریان یا ماجرا را در کوه خواجه شاهد بودیم. حتی عناصر اصلی ساختمان بازیچه‌ی برای زینت دادن و آراستن نمای بنا شده بودند. دیوارهای سه طرف غار با نقش برجسته پوشیده شده‌اند. پیکره‌ی عظیم خسرو پرویز سوار بر اسب مشهورش شب‌دیز، در برابر دیوار عقبی غار قرار دارد. پیکری که اعراب آن را یکی از عجایب هفتگانه جهان می‌دانستند. در سر سنتوری بالای آن، صحنه‌ی به مقام سلطنت منصوب شدن شاه و در دو دیوار طرفین، صحنه‌های شکار تصویر شده است. در سمت چپ، صحنه‌ی شکار گراز در مرداب و در طرف چپ، شکار گوزن در جنگل را حجاری کرده‌اند.

مجسمه‌ی سوار بر اسب، که تنها یک طرف آن به دیوار متصل می‌شود، تقریباً آزاد است. می‌توان گفت بیش‌تر مجسمه است تا نقشی برجسته، اما پاره‌ی مشخصات اثر خلاف این گفته را می‌رساند. تجسمی که از شاه عرضه شده پیش نمونه‌ی است از پهلوان‌های غرق در فولاد و آهن قرون وسطایی. سوار و اسب او با زرهی فولادی پوشیده شده‌اند. حتی صورت شاه در پس چهره‌پوشی فولادین پنهان است. این مجسمه‌ی تمام و کمال اما بی‌چهره، در سرتاسر تاریخ مجسمه‌سازی مثل و مانند ندارد. هنرمند مسئول بنای طاق‌بستان در زبان پهلوی «کاتوس»<sup>۱</sup> نامیده می‌شد. در تألیفات مشرق‌زمین سده‌ی نهم او را بیگانه و یونانی می‌دانند. ظاهراً تنها به این سبب که مانند دیگر یونانیان در آخر اسمش «س» دارد. اما هیچ هنرمند یونانی، هر چند متأخر، نمی‌تواند مجسمه‌ی عظیمی را بدون صورت بسازد. از این گذشته، چهره‌پوش دو شکاف برای چشم‌ها دارد. اما چشم‌ها که باید ژرف‌تر و در پشت این شکاف‌ها قرار گرفته باشد، در همان سطح شکاف‌ها با کنده‌کاری مسطح نشان داده می‌شود. آنها به گونه‌ی حجاری شده و تجسم یافته‌اند که بر روی سطح پهنی نقاشی شده‌اند. از این نکته‌ی دقیق و باریک آشکار می‌شود که آفریننده‌ی این اثر نقاش بوده است نه مجسمه‌ساز.

اغراقی که در ظرافت جزئیات به کار رفته چیزی در حد هنر نقاشی است. نقش و نگار جامه‌های ابریشمی را با چنان ظرافت و دقتی از نیمه‌برجسته‌ترین نقوش حک کرده‌اند که گویی نقاشی آنها را رنگ‌آمیزی کرده است. در اینجا بار دیگر با تضاد کهن هنر ایرانی بین جامه‌ی چین‌دار و لباس صاف روبه‌رو هستیم؛ فقط در مورد اخیر نقش و نگارهای ابریشمی در کار آمده است. برای مثال، دو قالیچه‌ی که از لبه‌ی دو زورق آویزان می‌باشند یکی چین‌دار است و دیگری صاف و پخت و زینت یافته (شکل ۴۱۷). در حدود شصت نقش و نگار گوناگون وجود دارد و آنچه درباره‌ی پارچه‌بافی ساسانی می‌دانیم عمدتاً براساس این شکل‌نگاری‌های اصیل استوار است. گواه اصالت این شکل‌نگاری‌ها بافته‌های کمیاب و گرانبهای ساسانی است که به عنوان پوشش اشیای بسیار مقدس در کلیساهای اروپایی حفظ می‌شود.

در بالای مجسمه‌ی خسرو پرویز سوار بر شب‌دیز، در سنتوری قوس‌دار غار، خسرو در میان ایزد هرمزد و

1. Qattōs (M.P. \* Katōs)

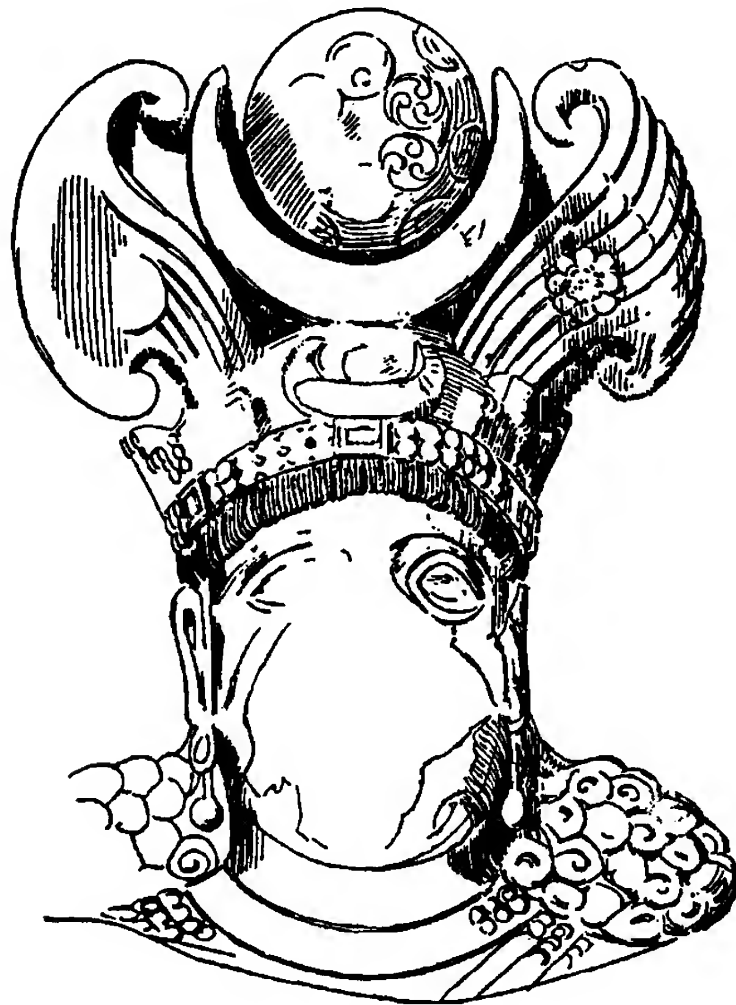


شکل ۴۱۷

آناهیتا حجاری شده است. هر دو ایزد ردهای فراخ بر تن دارند. این پیکره‌ها نیز همانند تندیس سوار، مجسمه‌های آزادی هستند که به دیوار تکیه دارند. هر یک از ایزدان افسری را به سوی شاه دراز کرده‌اند که او می‌گیرد. آنچه این سه پیکر را به یکدیگر مربوط می‌سازد همین حرکت است. البته حرکتی که نمود سه فرد زنده نیست و سه مجسمه‌ی سنگی و بی‌حیات را باز می‌نماید که هر کدام بر روی پایه‌ی خود ایستاده‌اند. می‌توان آن را «تصویر غیر مستقیم» خواند؛ تصویری نه از افراد زنده، بلکه از مجسمه‌ی آنان. به رغم تجسم تقریباً همه‌جانبه، تابلویی نقاشی است از سه مجسمه.

اگر از این ویژگی‌های مجسمه‌ی بگذریم، این اثر شباهت بسیار به نقش برجسته‌ی اردشیر دوم دارد که در همان نزدیکی است. همان روحیه‌ی که مثلاً صحنه‌ی ادای احترام خراجگزاران شاه را که نیمرخ تصویر شده بودند، تبدیل کرد به صحنه‌ی که شاه از روبه‌رو و خراجگزاران در دو طرفش دیده می‌شوند؛ صحنه‌ی سنتی اعطای منصب به شاه را نیز تبدیل کرده است به نقشی که شاه در وسط ایستاده و در دو سوی او دو ایزد، به جای یکی، هر یک به او تاجی اعطا می‌کند. حال آنکه، شاه فقط یکی را می‌تواند بپذیرد. سرهای ایزدان به صورت سه‌چهارم رخ متوجه شاه است، اما سر و صورت شاه از روبه‌رو تصویر شده است (شکل ۴۱۸). شاه مستقیماً به جلو نگاه می‌کند و چشمانش متوجه آن نیست که دست راستش به گونه‌ی ناهنجار از روی سینه‌اش به سوی ایزد دراز شده است. گویی هیچ‌گونه علاقه و اشتیاقی به گرفتن تاج سلطنت ندارد. در مقایسه با میل و آرزوی شدیدی که از طرز تلقی بهرام اول در بیشاپور هویدا است، این صحنه بی‌روح و مظهر مردگی است. از روحیه‌ی یونانی که روزگاری اندیشه‌ی شرقیان را با جرقه‌ی حیات بخشش روشن ساخته بود اثری به جا نمانده است. هنری که در اینجا به کار رفته به شدت از کهولت و پیری فرسوده شده است.

تماشای صحنه‌های شکار تصویر شده بر روی دیوارهای جانبی، پا گذاشتن به دنیایی دیگر است. در نگاه اول، انبوه حیرت‌انگیز جزئیات ظریف بیننده را سحر و جادو می‌کند. گوشه و کنارهایی دارد که زیبایی هر یک وصف ناکردنی است و با زیباترین آثار هنری که تا به حال آفریده شده برابری می‌کنند. اما هر چه بیش‌تر در جزئیات دقت شود و ترکیب‌بندی روی هم‌رفته و یکجا مطالعه شود از قدرت و اثر نگاه اول کاسته می‌شود.

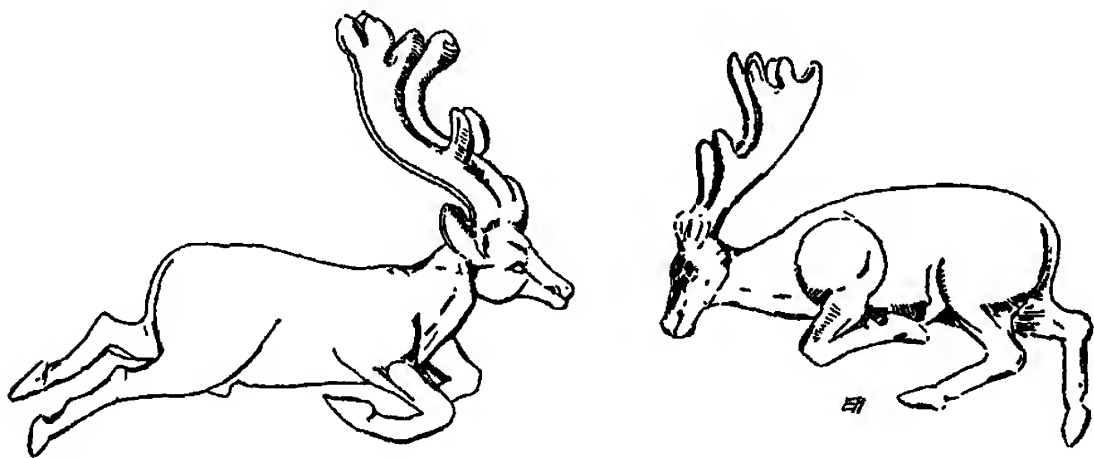


شکل ۴۱۸

در صحنه‌ی شکار گراز، در یک سو حمله‌ی فیل‌ها به گرازها و در سوی دیگر پایان شکار و انبوه اجساد گرازهای قتل‌عام شده و بر پشت فیل‌ها دیده می‌شود. بهتر از این نمی‌شد فوران و انفجار حیات را با کثرت و فراوانی حیرانات نشان داد. این صحنه شدیدترین تضاد ممکن را با خشکی و صلابت مجسمه‌ها دارد. فیل‌ها، در مرداب با آهستگی پاهای سنگین خود را برمی‌دارند. گوش‌هایشان آویزان است. خرطوم‌هایشان را می‌پیچند، اما هر یک به نوعی و به طرزی. هر یک از فیل‌بان‌های نشسته بر گردن فیل‌ها، که جامه‌های ابریشمی پر نقش و نگار بر تن دارند، وضعی و حالتی ویژه‌ی خود دارند. همه‌ی حرکات آزاد و طبیعی و واقعی و غیر نمادین و به نحوی چشمگیر غیرسازانی است. فیل‌هایی که گرازهای قتل‌عام شده را حمل می‌کنند یورتمه می‌دوند. از اینکه قتل‌عام پایان یافته و روزی پرمشغله را پشت سر گذاشته‌اند راضی و

آسوده می‌نمایند (لوحه‌ی ۱۲۹). اثری زیبا و جذاب و حیرت‌انگیز که کار دست هنرمند ایرانی نمی‌تواند باشد. فقط هنرمند هندی توانایی و قدرت این گونه تصویر کردن فیل را دارد.

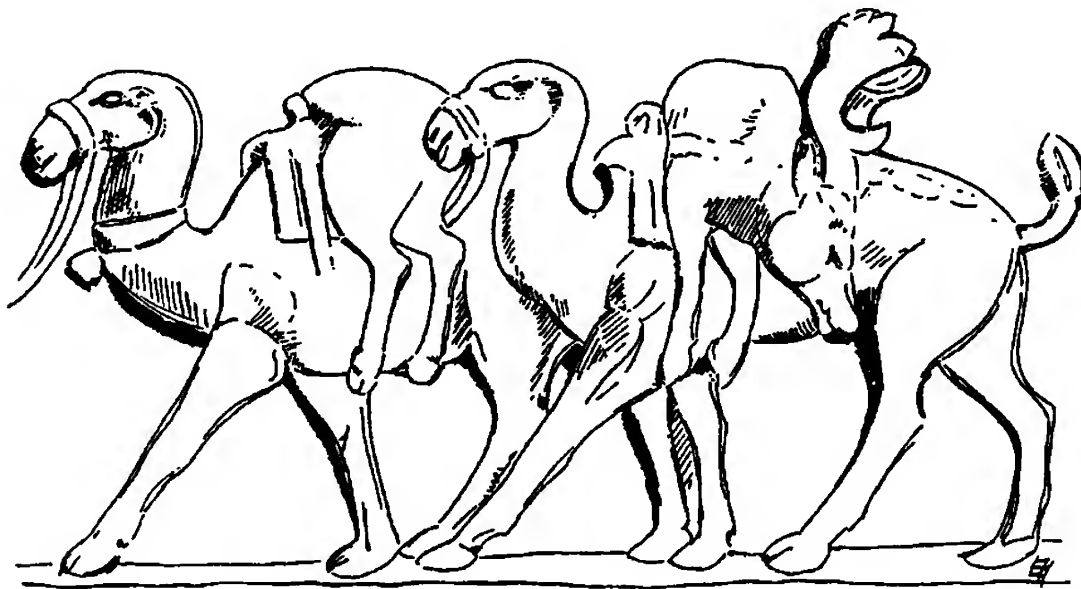
نقش سنت‌ساخت «پرواز چهار نعل» گوزن‌ها و سواران در تصویر روی دیوار مقابل هر چند شتاب‌آلود و مهمهمه‌انگیز و پرهیجان است، اما نقطه مقابل این گونه حرکت و جنبش واقعی و طبیعی است. تعدادی میش و گراز (لوحه‌ی ۱۲۸) که چون هنگی از سواران در طول صحنه تعقیب می‌شوند یک‌یک با استادی و چیره‌دستی ترسیم شده‌اند. ترکیب‌بندی صحنه فارغ از نقص نیست. در طول صف دراز آنها، اغلب فقط سر و سینه‌ی گرازها نشان داده می‌شود. این همان اسلوبی است که هنگام تصویر کردن هنگ پاسداران ایرانی در نقش برجسته‌های سده‌ی سوم به کار رفته است. در اینجا با اصولی کاملاً متفاوت در ترکیب‌بندی روبه‌رو هستیم.



شکل ۴۱۹

آنجایی که پایان شکار در غار تصویر می‌شود (لوحه‌ی ۱۲۹) صحنه‌ی بزرگ به تصاویر کوچکی تجزیه می‌شود که هر یک برای خود واحدی جداگانه هستند. پاره‌یی از این تصاویر کوچک‌تر بسیار هنرمندانه و با استادی اجرا شده و به عنوان جزئی از مجموعه‌ی بزرگ کاملاً جا افتاده‌اند (شکل ۴۱۹)، زنجیره‌های فیل، گرازهای قتل عام شده و قطارهای شتران، گوزن‌های شکار شده را از میان جنگل حمل می‌کنند (شکل ۴۲۰). این حجاری وصفی بلند و حماسی از شکار است و از صحنه‌های پشت سر هم، که کنار یکدیگر گذاشته‌اند، تشکیل می‌شود. بنابراین، بعضی از شخصیت‌ها چندین بار نشان داده شده‌اند. در صحنه‌ی شکار گوزن، شاه سه بار تصویر شده است. نخست، در زیر چتری آفتابی که دختری پیاده سعی دارد آن را بر روی سر شاه نگاه دارد، به شکارگاه نزدیک می‌شود. آن‌گاه، در اثنای شکار و سرانجام، چون شکار پایان می‌یابد یورتمه‌کنان دور می‌شود. در صحنه‌ی شکار گراز، شاه دو بار در حال تیراندازی از درون زورق، تصویر شده است. اگر توجه خود را معطوف به این صحنه نماییم به دنیای واقعی ایرانی برخواییم گشت (لوحه‌ی ۱۲۷). شاه مرکز طبیعی زورق است، دو برابر زن‌های مطربی که او را فرا گرفته‌اند قد دارد و از

روبه‌رو تصویر گردیده و مستقیماً به تماشاچی خیره شده است. اما از روی سینه‌اش به یک طرف تیراندازی می‌کند بی‌آنکه نگاه کند که به کجا تیر می‌اندازد. در مقام مقایسه با حیوانات سرزنده و زیبا، شاه مرده و بی‌رمق می‌نماید. آنچه موجب شگفتی می‌شود این است که چه‌گونه آن همه هنرمندی و استادی و چیره‌دستی همزمان این گونه بی‌هنری و بی‌سلیقگی را اجازه می‌دهد. تمام زحمات و خون دلی را که هنرمند برای اجرای جزئیات نقش و نگار لباس ابریشمی شاه و جواهرات ردای او کشیده و تحمل کرده جوابگوی این ناشیگری نیست. انبوه زنانی که جامه‌های ابریشمی گرانبها بر تن دارند و سر تا سر غرق جواهرات، شاه را دوره کرده‌اند نیز دردی را دوا نمی‌کند.



شکل ۴۲۰

چون از نخستین آثار اردشیر اول سخن می‌گفتیم، یادآور شدیم که حرکت پرهیجان و شتابان سواران شمشیرکش آنها با بی‌حرکتی و جمود صحنه‌های تشریفاتی ناسازگار نیستند. زیرا هر دو غیرواقعی‌اند و بیان نمادین تلاش و تکاپو از یک‌سو و شکوه و جلال از سوی دیگر سرشتی همانند دارند. اما در این آخرین اثر هنر دوره‌ی ساسانی، حرکت حیوان‌ها که به بالاترین مرز کمال رسیده، آشکارا با نماد کاملاً بی‌روح و مرده‌ی تصویر شاه در تقابل است. از این دو اسلوب متضاد پیدا است که این تصاویر را گروه همگنی از هنرمندان اجرا نکرده‌اند. در صحنه‌های دسته‌جمعی نیز همین دوگانگی‌ها دیده می‌شود. در آنها دو تصویر با یکدیگر تفاوت‌های اصولی دارند، مانند فشردگی بیش از حد طرح در صحنه‌ی شکار گراز در مقابل پراکندگی تصادفی شکل گوزن‌ها در عرصه‌ی پهناور شکارگاه که با انبوه نیزارها محصور شده‌اند. در ورودی‌ها و خروجی‌های شکارگاه، کسانی دام‌ها و تله‌ها را برمی‌دارند. چنان می‌نماید که اینان بر یک طرف دراز کشیده‌اند، در حالی که از بالا نگاه شده‌اند. این شیوه‌ی ژرف‌نمایی از بالا از شگردهای یونانیان به هنگام تجسم بخشیدن به



ژرفای صحنه‌ی نقاشی است. دور نیست که حاصل تحول معرق‌کاری بر کف اتاق‌ها باشد. طرح‌ریزی صحنه حال و هوای هنر یونانی را دارد؛ اما مضمون اثر، شکار در محوطه‌ی محصور، از ویژگی‌های هنر شرق باستان است. نمونه‌های آن در نقش‌برجسته‌های آشوری فراوان است. مضمونی که سرشتی شرقی دارد در طاق‌بستان در کسوت هنر نقاشی یونانی جلوه‌گر شده است.

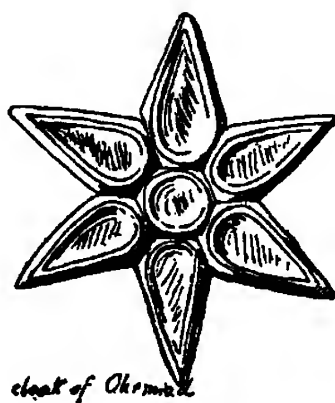
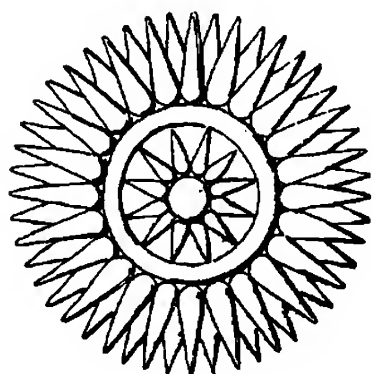
در اثنای این چهارصد سال، هنر ساسانی تحولی بزرگ یافته بود. در آغاز، مضمون‌ها عبارت بودند از شاهی که از سوی خداوند به سلطنت منسوب می‌شد، که نمایشگر موهبت الهی بودن سلطنت بود. یا صحنه عبارت بود از اینکه شاه مورد پرستش و نیایش باجگزاران و دست‌نشانندگان خویش قرار گیرد. و یا شاهی تصویر می‌شد که با مدد خداوند بر دشمنان خویش پیروز شده است و گوشه و کنار شاهنشاهی را به این و آن می‌بخشد. اما مضمون آخرین اثر هنری دوره‌ی ساسانی «سرگرمی شاهانه» است و دیگر از شکوه و جلال رسمی و آیینی خبری نیست. ناشیگری‌هایی که در بعضی تک‌صحنه‌ها دیده می‌شود و یا بی‌قوارگی اندام‌ها - که شاید در هنری بدوی که تازه به پا خاسته تا جهانی را تصرف کند بانمک و دلچسب می‌نماید - در اینجا به گونه‌ی نامطبوع نشانه‌ی ناتوانی، پیری و فرسودگی است. کسی که آثار طاق‌بستان را با بصیرت نگاه کند دچار غم و اندوه می‌شود. غم و اندوهی که انسان همیشه از دیدن پیری زشت‌رو که روزگاری زیبایی خیره‌کننده‌ی داشته است، احساس می‌کند.

اینک می‌توانیم سیر تحول هنر حجاری نقش‌برجسته و مجسمه‌سازی ساسانی را خلاصه کنیم. نتیجه با خلاصه‌ی مطالعه‌ی معماری و بافندگی و فلزکاری و دیگر رشته‌ها مطابق و درباری تمام رشته‌های هنری صادق است. هنر ساسانی به گونه‌ی بارز در سه مرحله‌ی متمایز از یکدیگر تحول می‌یابد. نخست، هنر سده‌ی سوم که هنوز لبریز از عناصر به ارث برده شده از اشکانیان یونانی‌مآب است. آن‌گاه، دوره‌ی میانی سده‌های چهارم و پنجم پیش از میلاد که جریان فزاینده‌ی دوران‌دازی و طرد عناصر یونانی رشد و نمو می‌یابد. سرانجام، هنر سده‌ی ششم و هفتم یا روزهایی که این تحول نزدیک است که پایان یابد.

مرحله‌ی اولی طبیعتی روستایی و محلی داشته ادامه‌ی دوام آن سنت‌های باستانی است که دوره‌ی به‌شدت محقر اشکانی را پشت سر گذاشته بود. شرایط اجتماعی و سیاسی شاهنشاهی نوین آشکارا همکاری و معاضدت هنرمندان بیگانه را ممکن ساخته بود. حجاری، همانند هنر فلزکاری، هیچ‌گاه رشته‌ی هنری متکی به سنت‌های خود نبود. نقاشی، خواه روی دیوار و یا در کتاب‌ها، آن هنری بود که مظهر و جلوه‌گاه شیوه و سبک ساسانی است و سنتی نسبتاً پایدار به وجود آورد. دیگر رشته‌های هنری آنچه را که در زمینه‌ی نقاشی تحول یافته بود منعکس می‌کردند.

از دوره‌ی ایران باستان ارثیه‌ی هنری به جا مانده بود که یا در آثاری ناشناخته به کار می‌رفت و یا در دوره‌های سلوکی و اشکانی به گونه‌ی پنهانی به حیات خود ادامه می‌داد. صورت بیرونی و ظاهری نقشمایه‌های ایران باستان زیر فشار یونانی‌مآبی تغییر شکل داده بود و اینک، انگیزه‌ی اصلی هنر ساسانی

واکنش نشان دادن در برابر این فشار بود. این هنر در آغاز، با یونانی‌مآبی درگیری پیدا نکرد و تا اندازه‌ی پذیرای آن شد؛ اما به تدریج بیش‌تر و بیش‌تر به خود متکی گردید و تحت تأثیر اندیشه‌ها و افکاری قرار گرفت که یا کماکان دوام آورده و یا در ضمیر ناخودآگاه امت و قوم زنده بودند. سه مرحله‌ی یاد شده نشانه‌ی سه درجه از این واکنش بود. در پایان مرحله‌ی سوم، دیگر از یونانی‌مآبی و اندیشه‌های مربوط به آن اثری باقی نمانده بود. اما اگر با بصیرت به نقش و نگار جامه‌های ایزدان نگاه شود (شکل ۴۲۱) بار دیگر، نمادهای کهن ایران پنج هزار سال پیش را با شکلی بسیار ظریف می‌بینیم.



cloak of Ohrmazd



cloak of Anahit

شکل ۴۲۱

هر هنری گونه‌ی زبان است برای بیان احساسات، و اندیشه‌ها و مکنونات باطن. هنر ساسانی زبان بیگانه‌ی است که بر مردمی شکست خورده و مغلوب تحمیل شده است. زبانی که از یک سو، دستور و صرف و نحو آن یونانی است و از سوی دیگر، فقه‌اللغه و شیوه‌ی تلفظ آن ایرانی. آن لهجه‌ی هم که از یونانی اقتباس شده بود لهجه‌ی یونانیان مغرب‌زمین نبود، بلکه از یونانیان شرقی جدا مانده و دور افتاده که به ناچار باستانی می‌نمودند، وام گرفته شده بود. تاریخ این زبان در «طرد تدریجی عوامل و عناصر بیگانه» خلاصه می‌شود. جریان بیرون راندن عوامل بیگانه داشت به پایان راه می‌رسید که ناگهان توفان فتوحات اعراب سرتاسر فلات ایران را فرا گرفت. اعراب، به خلاف یونانیان، تمدن برتری همراه خود نیاوردند و زندگی هنری ایرانیان را تحت فشار قرار دادند. هنر ساسانی با پذیرا شدن عامل نوین مردمی، از نو جوان و سرزنده شد و جریان به مراتب قدرتمندتر از گذشته در واکنش آسیا در برابر اروپا، که حال اسلام بود، گردید. این گونه بود که در سه سده‌ی نخست تاریخ اسلام، چنان شکافی میان اروپا و آسیا پیدا شد که به رغم سعی فراوان در اروپایی کردن ظواهر ملل شرقی نمی‌توان بر آن پل زد. این قاره‌ی بزرگ آسیا بود که با واسطه‌گری کهن‌ترین آثار هنری عصر حجر در تخت جمشید برای ما از گذشته‌ی دور دست‌هزاره‌ی پنجم پیش از میلاد پیام آورد. و پس از نزدیک پنج هزار سال و بعد از تحمل فشار و زور اروپا که یونانی‌مآبی نام داشت، اینک که اسلام در برابر اروپا قد برافراشته، دوباره این آسیا است که به میدان آمده است.

## یادداشت‌ها

### فهرست اختصاری [منابع]

- A. H. I. Herzfeld, Ernst. 1935. *Archaeological History of Iran* (the Schweich Lectures of the British Academy, 1934).
- A. J. A. *American Journal of Archaeology*.
- A. M. I. *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*. 1932.
- A. S. I. *Memoirs of the Archaeological Survey of India*. 1923-4.
- E. K. *Excavations at Kish*.
- I. D. Herzfeld, Ernst. *Iranische Denkmäler*.
- I. F. ——— and F. Sarre. 1910. *Iranische Felsreliefs*, (1921).
- I. L. N. *Illustrated London News*.
- M. F. E. A. *Bulletin of the Museum of Far Eastern Arts*. Stockholm.
- M. D. P. *Mémoires de la Délégation en Perse*.
- M. J. *Museum Journal*. Philadelphia.
- M. P. Morgan, Jacques de. 1986. *Mission en Perse, IV: Recherches Archéologiques*.
- R. A. A. O. *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*.
- S. R. 'La Sculpture rupestre.' *Revue des Arts Asiatiques*, Musée Guimet.

### فصل اول

۱. هر چند آشکار شده است که بعضی از اشیای به دست آمده از شوش به دوره‌ی پیش از شوش یک تعلق دارد و شکافی بسیار عمیق شوش یک را از شوش دو جدا می‌سازد اما طبقه‌بندی شوش یک و دو چنان مورد قبول همگان قرار گرفته است که دیگر نمی‌توان آن را تغییر داد. شکاف زمانی بین شوش یک و دو دقیقاً برابر با همان مدت زمانی است که دوره‌ی اوروک را از دوره‌ی عیبد و دوره‌ی سومر را از دوره‌ی جمدت نصر جدا می‌سازد.
۲. تجدید نظر در آرایه‌ی که قبلاً در نشریات I.D., Reihe 1, A, 1932. p. 10 f.; A.M.I., V, 1932: p. 30 f. ارائه شد با نتیجه‌ی حفاریات در ارپاچیه، چغار یازار و تپه‌گورا تأیید شده است.
۳. مراد از اصطلاح «پیش از تاریخ مطلق» دوره‌های پیش از اختراع خط است که هیچ‌گاه به دوره‌ی تاریخی تبدیل نخواهد شد. در آخرین مرحله‌ی پیش از تاریخ سومر خطی اختراع شد که هنوز نتوانسته‌ایم آن را بخوانیم. اگر موفق به خواندن آن

بشویم این آخرین دوره‌ی پیش از تاریخ به دوره‌ی تاریخی اضافه خواهد شد.

4. Sir John Marshall's first communication in the *Annual Report, A.S.I.*, 1923-4: pp. 47 ff.; J.G. Andersson, *Cave-deposit at Sha Kuo T'un*, *Palaeontologia Sinica*, Series D., 1923: vol. 1, Part 1; T. J. Arne, *Painted Stone-age Pottery from Honan, China*, ib., 1925: vol. 1. part 2; J. G. Andersson, *An early Chinese Culture*, *Bulletin of the Geological Survey of China*, 5, Oct. 1923: part 1; lb., *Preliminary Report on Archaeological Researches in Kansu*, *Memoirs of the Geological Survey of China*, Series A, 5, June 1925.

5. Carl Schuchhardt, *Alteuropa*, 1919: pp. 212-15.

6. *I.D.*, since 1932; Reihe 1, B, 1933: Tafel XII, 1, 4.

7. *I.D.*, Reihe 1, B: Niphauanda, Lieferung 3-4, 1933; G. Contenau and R. Ghirshman, *Fouilles du Tépé-Giyan*, 1935; E. F. Schmidt, 'Tepe Hissar Excavations', *M.J.*, XXIII, 1933: p. 4.

۸. در دعوای حقوقی اخیر راجع به مالکیت محل، ثابت شد که تل مزبور اسم ندارد. اسمی که به تازگی هیأت اعزامی به تخت جمشید بر روی این تل گذاشته، یعنی «تل باکون»، اخیراً ساخته شده است.

۹. در مورد تعداد خورده‌سفال به‌دست‌آمده از محل، تخمینی که می‌زنند در حدود یک میلیون و پانصد هزار قطعه است.

۱۰. در نخستین گزارش خودم که در نشریه‌ی Reihe 1, A, *I.D.*, 1932: p. 5 انتشار یافت به آثاری از مس اشاره کردم.

کاوش‌های دقیق توسط ای. لانگزدورف ثابت کرد که این مس به مختصر باقی‌مانده‌های چینه‌ی بالایی تعلق دارد. این تذکر را برای آن می‌دهم که در گزارش‌های اخیر تخت جمشید، به عقیده‌ی من، به اشتباه از «اشیای مسی در هر سه چینه‌ی تپه» سخن می‌رانند.

11. Cf. 'Stempelsiegel', *A.M.I.*, V, 1933: Abb. 12-25.

12. The original is lost. Cf. *I.D.*, 1932: Reihe 1, A, PL. XXIII.

۱۳. فقط از دو مورد اطلاع دارم. هر دو به صورت مخططات است. یکی بر روی لوحه‌ی گلی از دوره‌ی جمدهت نصر در

«فره» و دیگری بر روی آجری تازه‌کشف‌شده از آشور.

۱۴. شاید «سکره» (Cakra) هندی یکی از این صلیب‌ها است که در دایره جا داده شده و بعدها آن را «چرخ» تعبیر و تفسیر

کرده‌اند.

۱۵. در مقاله‌ی چاپ‌شده در *Ausgrabungen von Samarra*, v, (1930) راجع به سفال پیش از تاریخ سامرا نوشته‌ام: «این سفال را باید جزو خانواده‌ی سفال‌های پیش از

تاریخ ایران به‌شمار آورد. با سفال اولیه‌ی سومری معاصر آن تضاد دارد و به عصر پیش از مفرغ، یعنی عصر مس، و در حدود هزار سال پیش از میلاد متعلق است.» ولی هم این عدد و هم اصطلاح «عصر مس» اشتباه است. سفال سامرا به پایان دوره‌ی نوسنگی تعلق دارد. اما تشخیصی که درباره‌ی خصوصیات آن سفال دادم درست است و حتی رابطه‌ی آن با ایران به‌مراتب نزدیک‌تر از آن است که در آن وقت تصور می‌شد.

۱۶. در میان تپه‌هایی که سر اورل اشتاین بررسی کرد و نام آنها در

"An Archaeological Tour in the Ancient Persis", *Iraq*, III, part 2, 1936; and *Archaeological Reconnaissances in north-western India and south-eastern Iran*, 1937.

آمده است، نقاطی که در پایین ذکر می‌شود با تپه‌ی نزدیک تخت جمشید [مجتمع مسکونی تل باکون] معاصر و هم‌دوره بوده‌اند:

Tell i Regi, Kamálábád, *Iraq*, III, PLS. XX, XXI, and beads and buttons PL. XXX.

Kanakán A, ib. PL. XXI.

(تل ریگی، کمال‌آباد، عراق)

Tell i Siyáh, Fasá, ib. PL. XXII.

(کنگان)

Tell i Iblis, Kirmán, *Arch. Rec.*, PL. XXIV.

(تل سیاه، فسا)

Tell i Pir, Haráj, Lárístán, ib. PLS. XXVIII-XXIX. (تل ابلیس، کرمان، ارک)

نقاط زیر، که همان اندازه قدمت دارند، به ظروفی مربوط می‌شوند که در تل نزدیک تخت جمشید ندرتاً دیده شد.

Tell i Gaud i Rahím, Sarvistàn, Iraq, III PL. XXIII. (تل گود رحیم، سروستان، عراق)

Dehbíd, ib. PL. XXVI. (ده بید)

Do Tulàn, ib. PL. XXVIII. (دو تولان)

برزخ میان تل نزدیک تخت جمشید [تل باکون] به شوش یک را در نقاط زیر می‌توان مشاهده کرد:

Vakílábàd, Iraq, III, PLS. XIX, XXII. (وکیل آباد، عراق)

Kanakàn B and D, ib. PL. XXI. (کنگان)

Tell i Tang i Siyàh, Sarvistàn, ib. PL. XXIII. (تل تنگ سیاه، سروستان)

Tell i Skau, Màdavàn, Dàràb, ib. PLS. XXIV, XXVIII. (تل سکائو، مادوان، داراب)

Chír (including later periods), ib. PL. XXV. (چیر)

از جمله نقاط هم‌دوره‌ی شوش یک عبارت‌اند از:

Vakílábàd. cf. above. (وکیل آباد)

Tell i Régí, Màdavàn, Iraq, PL. XXII. (تل ریگی، مادوان، عراق)

Tell i Siyhà, Màdavàn (including later phases), ib. PLS. XXII, XXVIII. (تل سیاه، مادوان)

Tell i Règí, Khusú, ib. PLS. XXV, XXVI. (تل ریگی، خوس)

۱۷. در پیش از تاریخ اروپا، صحبت از «نقش وزغ» می‌کنند که بر روی ظروف مخصوص مراسم تدفین نقاشی می‌کردند و در اوایل عصر آهن نیز رواج داشت. ← :

Mannus, Ergänzungsband, VI, p. 121 ff., an urn from Trotha, Halle.

۱۸. مقایسه کنید با شکل‌های ۱۱۱، ۱۹۵.

۱۹. از نمونه‌های به‌دست آمده از تپه گورا برمی‌آید که در آغاز چشم‌ها را بر روی گردن نقاشی می‌کرده‌اند.

۲۰. از مقایسه‌ی نماد (سمت راست) شکل ۲۷؛ عنصر شانه‌مانندی که در شکل ۲۴ به صلیبی از مثلث‌ها وصل شده؛ زائده‌ی دنداندار در شکل ۳۵؛ بال‌های پرندگان شکل ۱۰۷؛ بال‌های شیردالی که روی تخته‌رنگ متعلق به دوره‌ی پیش از فراغت از هیرانکونوپولیس به‌دست آمده و اکنون در موزه‌ی اشمولین است، نتیجه گرفته می‌شود که اینها همه را می‌توان «بال» دانست.

۲۱. احتمالاً صف حیرت‌انگیز مردانی که در طرح شتابزده‌ی تل حلف و راگا (شکل ۱۹۵) دیده می‌شود با نگاره‌ی کهن حاشیه مربوط‌اند.

۲۲. مقایسه شود با A.M.I., III, 1931: p. 188. به خلاف عقیده‌ی رایج، از نظر من واقعیت به اثبات رسیده اما فراموش شده این است که الفبای سامی مجموعه‌ی واحدی است و در آن توالی و اسامی و ارزش عددی هر یک از حروف به اندازه‌ی تلفظ آنها اهمیت دارد و از هجا‌های اکدی مشتق شده، اما در تاریخی بسیار قدیم‌تر از کهن‌ترین کتیبه‌ی که تا به حال کشف شده است.

۲۳. واژه‌ی فارسی باستان پردیزه (paridaiza) معنای باغ و فردوس را می‌رساند.

۲۴. فاصله‌ی دهانه تا انتهای شاخ تقریباً ۳۲ سانتی‌متر و ارتفاع آن ۲۵ سانتی‌متر است.

۲۵. پیش از آنکه کاوش آغاز شود و در اثنای سال اول، معمولاً به هنگام صبح و رفتن به محل آب خوردن، به دیوار صفا نزدیک می‌شدند. وقتی که جمعیت زیاد شد به تدریج فاصله گرفتند.

۲۶. تمام طول در اصل تقریباً ۳۵ سانتی‌متر بود.

Bakairi, Auetö and others.

28. Cf. "Stempelsiegel", *A.M.I.*, V, 1933.

۲۹. در جلد پنجم نشریه‌ی *A.M.I.* با تردید آنها را به چنان گذشته‌ی دوردستی منسوب دانستم.

۳۰. نمونه‌ی دیگری از تپه‌گورا، چینیه‌ی ششم، یعنی سلسله‌های اولیه - سارگنی به‌دست آمد، که دوره‌ی اخیرتر از آن است که اصل مهر به آن بازمی‌گردد. ← :

E.A. Speiser, *Excavations at Tepe Gawra*, Publications of the American Schools of Oriental Research, vol. 1, 1935.

31. G. Contenau and R. Ghirshman, 1935, *Fouilles de Tépé-Giyan*, pl. 40-42, depth 17-19 m.

32. *M.F.E.A.*, 1, 1929: p. 105 f.

33. Sir Aurel Stein, "An Archaeological Tour in Gedrosia", *A.S.I.*, Memoir 43, 1931: PL. XVIII, VII, 16.

۳۴. به عنوان نمونه مقایسه شود با:

T. Giy. tombe 83, 2; 92, 5, with T. Gaw. PL. LXVII, ii; or dishes like T. Giy. tombe 84, 1 or 85, 6; 90, 3 with T. Gaw. PL. LXVII, 91

مخصوصاً گلدان‌های کوچک و مینیاتورمانندی که بر روی گلدان‌های بزرگ‌تر تصویر شده است، در:

T. Giy. tombe 98, 1; PL. XII, 5 and 6, with T. Gaw. PL. LXX, 138.

35. Sidney Smith, "Early Painted Vase from Khafaji", *British Museum Quarterly*, VIII, 1933: pp. 38-41.

36. Sir Aurel Stein, *Archaeological Reconnaissances in north-western India and south-eastern Iran*, 1937: PLS. XIII, XVII.

37. lb. PL. VI, A 161; PL. VIII, A 34, 14042, 365, from Bampur; PL. VI below, similarly from khurâb and Katukân; at last a fragment from Shahi Tump, Makrân, *A.S.I.*, Memoir 43, 1931: PL. XIII, iii, 9.

38. Cf. "Kunst des zweiten Jahrtausends", *A.M.I.*, VIII, 1937: p. 139 f.

۳۹. این گلدان در شیکاگو و خارج از دسترس من بود. به هنگام انتشار مقاله‌ی مربوط به سفالینه‌ی نهاوند در *I.D.*، در ایران بودم.

۴۰. این کتیبه را، که تمام آن با علایم اندیشه‌نگاری نوشته شده است، هم می‌توان به سومری خواند و هم به اکدی.

41. Hubert Schmidt, *Archaeological Excavations in Anau and Old Merv*, Carnegie Institution of Washington, Publication no. 73, 1908: part II.

42. "La Steppe Turkomane et ses antiquités", *Geografiska Annaler*, 1935.

43. F. R. Wulsin, "Excavations at Tureng Tepe", *Supplement to the Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, vol. II, no. 1, March 1932: pp. 1-12, PLS. I-XX; T. J. Arne, Swedish Archaeological Expedition to Iran, 1932-3, *Acta Archaeologica*, vol. VI.

۴۴. از آنچه در حدود سال ۱۸۸۰ از دامغان پیدا شد، چند نمونه به قصر شاه برده شد و تعدادی هم به موزه‌های کنزینگتن جنوبی و لوور راه پیدا کرد. پس از آنکه نمونه‌های موجود در تهران را فهرست کردم، در صدد پیدا کردن محل دقیق کشف آنها برآمدم و معلوم شد که تپه‌حصار است. امتیاز کاوش در آنجا را به موزه‌ی پنسیلوانیا واگذار کردم و یک‌بار دیگر به دامغان رفتم که محل را به کاوشگران نشان دهم.

45. Carl Schuchhardt, *Alteuropa*, 1919: pp. 212 ff.
46. C.A. de Bode in *Archaeologia*, XXX, 1844: PL. XVI.

این گنج را دولت ایران مصادره کرد و اگر این نکته را سلیمان ریناخ (Salomon Reinach) در مجله‌ی *Archéologique* *Revue*, xxxvii, 1900: p. 252 متذکر نشده بود، کسی از موضوع آگاه نمی‌شد. آن هنگام که در ایران بودم، نامه‌یی به تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۹۲۵ از آر. زهن (R. Zahn) دریافت کردم که مرا از مقاله‌ی رستونزف در مجله‌ی *Journal of Egyptian Archaeology*, VI, 1920: pp. 4-27 آگاه ساخت. اما تحقیقاتم درباره‌ی گنج مزبور به جایی نرسید و باید مفقودشده به حساب آید. ظاهراً جی. دمرگان بعضی از اشیای کم‌بهای گنج مزبور را در تهران دیده بوده است.

۴۷. از روی عکسی که آقای دان ویلبر به بنده لطف کردند.
48. Lèon Heuzey, "Constructions du roi Our-Nina", *R.A.A.O.*, V, 1900: pp. 26-56, fig. 24.

۴۹. تمایلی گسترده وجود دارد که تاریخ سلطنت اورنانشه را به بعد از ایجاد «آرامگاه‌های سلطنتی اور» منسوب کنند. از دیدگاه باستان‌شناسی، اشکالی ندارد که زمان اورنانشه را پیش از این تاریخ بدانیم (دوره‌ی مسیلم اهل کیش سابق بر اورنانشه است). در این آرامگاه‌ها هم شینی پیدا نشده است که از دوره‌ی «آنانوم» کیش قدیم‌تر باشد.

50. Tombe 92, type of our fig. 226, also in tomb, 7; and the type of our fig. 227 in tombe 99; more in coache IV: e. g. tombe 102, calotte; tombe 107, two cylindrical goblets, also in tome 110.

۵۱. مقایسه شود با صفحه‌ی ۸۷ درباره‌ی رابطه‌ی میان تپه‌گیان سوم و تپه‌گورا ششم.

52. Cf. Lèon Heuzey, *Les Origines orientales de l'Art*, 1891-1915, "La Masse d'armes".
53. H. de Genouillac, *Fouilles de Tellô*, 1934, PL. VII, 2b,

از مرمر سفید و خاکستری‌رنگ با رگه‌های بنفش؛ در لوحه‌ی هشتم، از مرمر صورتی.

54. W. Andrae, "Die Jüngerer Ishtar-Tempel", *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft*, no. 58, Tafel 59.
55. *M.D.P.*, vol. XIII, fig. 109; vol. VII, fig. 22-8, or fig. 74,

و یا لبه‌ی گلایی شکل به‌دست‌آمده از «کشف ستون آجری / خشتی»، متعلق به دوره‌ی پیش از پایان سده‌ی سیزدهم.

56. Hubert Schmidt, *Archaeological Excavations in Anau and Old Merv*, Carnegie Institution of Washington, Publication no. 73, 1908: part II.
57. *I.L.N.*, Sept. 12, 1936: pp. 434-6.

۵۸. قطعه‌ی به‌دست‌آمده از شوش یک مقایسه شود با شکل ۱۰۹ در جلد سیزدهم *M.D.P.*

59. G. Contenau and R. Ghirshman, loc. cit. PL. XVI.
60. Cf. Olov Janse, *M.F.E.A.*, IV, 1932, pp. 193, 208.
61. R. Koldewey, "Tempel von Babylon und Borsippa", *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orientgesellschaft*, no. 15, 1911: fig. 77.
62. Dietrich Opitz, in *Archiv für Orientforschung*, VII, 1931: p. 765, pl. 2b.
63. *M.D.P.*, VII, PL. XVI, 14.
64. Comm. G. Cros, *Nouvelles fouilles à Tellô*, Mission française en Chaldée, 1910: p. 765.
65. J. Taylor, *Journal of the Royal Asiatic Society*, XV, 1855: p. 410 f., pl. 2b.
66. In *Reallexikon der Vorgeschichte*, Bd. II, Tafel 213.

ئی. اونگر (E. Unger) سعی کرد این کتیبه‌ی میخی را از چپ به راست بخواند؛ شاید اگر بخش‌های کتیبه را، که معمولاً از راست به چپ توالی دارند، معکوس نکنند کشف راز کتیبه میسر شود.

67. For instance, E. de Sarzec and L. Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, 1884-1912: pl. 45, fig. 2; *Nouvelles Fouilles*, fig. 115, both from Lagash; or grave 91, no. 8077 from Ur, copper; Ch. Watelin, *E.K.*, vol. IV, Paris, 1934, PLS. III, V, Sargonid period (?); and Susa, *M.D.P.*, p. 134, fig. 326.

68. For instance Ur 8088, grave 37, silver; Ur 4181 copper; Kish, 'A' cemetery. 2448.

69. *M.J.*, XVI, 1926: p. 17.

70. *I.L.N.*, Feb. 20, 1937: p. 295.

مقایسه شود با دسته‌ی آهنی آب نقره زده در مجموعه‌ی اف. سار، در شکل ۲۳۲، که به دوره‌ی هت‌توسیل سوم، حوالی ۱۳۰۰ ق م منسوب است.

۷۱. ترجمه و شرح داده‌شده توسط:

E. Forrer in *Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft*, Bd. 76 (N.F. i), 1922, p. 184.

۷۲. شاهان این دوره عبارت‌اند از:

1500-1470 Tudhalia II. ۱۵۰۰-۱۴۷۰ تودهلیای دوم.

1440-1410 Hattusil II, contemporary of Saushshatar of Mitanni.

۱۴۴۰-۱۴۱۰ هت‌توسیل دوم، هم‌عصر شوش‌شتر میتانی.

c. 1400 Tudhalia III, son. ۱۴۰۰-؟ تودهلیای سوم، پسر.

Arnuanda I. آرنواندای اول.

1380-1360 Shuppiluliuma, son of Tudhalia III. ۱۳۸۰-۱۳۶۰ شوپ‌پیلولیوما، پسر تودهلیای سوم.

Arnuanda II, son. آرنواندای دوم، پسر.

after 1350 Mursil II, son of Shuppiluliuma. بعد از ۱۳۵۰ مورسیل دوم، پسر شوپ‌پیلولیوما.

before 1300 Muvattali or Mutallu, son. پیش از ۱۳۰۰ مووت‌تلی یا موئل‌لو، پسر.

Urhi-Teshup. اورهی - تسوپ.

1292-1230 Hattusil III, son of Mutallu, contemporary of Ramses II and Adad-Nirari I.

۱۲۹۲-۱۲۳۰ هت‌توسیل سوم، پسر موت‌تل‌لو، معاصر رامسس دوم و اداد - نیراری اول.

1265-1230 Tudhalia IV, son. ۱۲۶۵-۱۲۳۰ تودهلیای چهارم، پسر.

c. 1229 Arnuanda III, son. ۱۲۲۹ آرنواندای سوم، پسر.

1200 Tudhalia V, son. ۱۲۰۰ تودهلیای پنجم، پسر.

۷۳. قبضه‌ها مفرغی‌اند و تیغه‌های آهنی اصلی آنها کاملاً نابود شده‌اند.

74. E. Mackay. *Excavation of the 'A' Cemetery at Kish* (part 1, Field Museum, Anthropological Memoirs, vol. 1, no. 1, 1925; ib., *Sumerian Palace and the 'A' Cemetery at Kish* (part 2), Field Museum, Anthropological Memoirs, vol. 1, no. 2, 1929.

75. P. Monter, "Les Egyptiens á Byblos", in Fondation E. Piot, *Monuments et Mémoires*, tome XXXV, 1922, p. 34, fig. 28.

76. *I.L.N.*, Dec. 19, 1936, p. 1148.

۷۷. خنجرهایی را که دسته‌ی ساده‌ی مفرغی و تیغه‌ی آهنی داشته‌اند در اینجا نادیده می‌گیریم.

78. L. Speleers, *Bulletin du Musée Royal du Cinquantenaire*, III serie, Vannée, Sept. 1933: p. III.

79. A. Godard, "Bronzes du Luristan", *Ars Asiatica*, XVII, 1931: PL. X. L. Legrain, *Luristan Bronzes in the University Museum*, *M.J.*, catalogue supplement no. I, 1934, no. 43.



۸۰. مقایسه شود با تبر مفرغی آب نقره داده‌شده در شکل ۲۴۵ که از «اوگاریت» به دست آمده است.

81. *Antiquités de la région du Dniepre*, Collection B, Khanenko, Kiev, livraisons 1-6, 1899-1902: PL. XXVII.

82. Eduard Meyer, *Geschichte des Altertums*, Band II (second edition), part 1, pp. 126, 128.

83. *Reisen in Kleinasien, Pontus, etc.*, German edition, 1834, vol. 1, pp. 256-60; cf. Vital Cuinet, *La Turquie d'Asie*. 1895: pp. 18, 57, 68, 81, 113, 122, 127.

از این رو، این ارجاعات را می‌آورم که اچ. سی. ریچاردسون در مقاله‌ی بسیار ارزشمند فنی خود، در:

“Iron, Prehistoric and Ancient”, in *A.J.A.*, XXVIII, part 4, 1934: pp. 555 ff. (cf. id. XLI, 1937),

می‌گوید: «اطلاعات و نوشته‌های اندک درباره‌ی ذخایر آهن آسیای صغیر سبب شده است که کسی به خصلت تاریخی این موضوع توجه نکند.» و غیره. البته درست نیست که اهمیت ذخایر این ناحیه را به لحاظ مسائل تاریخی دست کم بگیریم. گرسنگ (Gerstang) در چاپ دوم کتاب هیتی‌ها، از معادن آهن نزدیک «سیس فلاویوپولیس» در کیلیکیه‌ی داخلی حکایت می‌کند. برای اطلاع درباره‌ی معادن آهن قره‌داغ آذربایجان، ←:

Major Robertson, *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, XIV, p. 599, and N. Curzon. *Persia and the Persian Question*, vol. II, pp. 510-22.

۸۴. دلیلی نمی‌بینم که درباره‌ی حدس بی. میسنر (B. Meissner) شک کنم که مخاطب نامی «ریام‌تشا» (Riamatesha) همان رامسس دوم است. لحن نامه امکان اینکه آن را کسی نوشته باشد که هم‌رتبه‌ی مخاطب نباشد منتفی می‌سازد. فقط پادشاه هیتی یا «آفتاب ختوشه» می‌تواند به شاهی مانند فرعون مصر نامه بنویسد و برای برنیارودن تقاضایش عذر و بهانه بیاورد. بنابراین، نویسنده‌ی نامه به یقین هت توسیل سوم است.

85. Hugo Winckler, *Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft*, 1913: p. 61, and B. Meissner, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 1918: p. 61.

۸۶. مقایسه شود با آنچه درباره‌ی چلبی‌ها گفته شده است، در زیر صفحه‌ی ۱۳۸.

87. Cf. Herzfeld, *Orientalistische Literatur Zeitung*, 1919, Sp. 212:

«قزوت - نه» شامل پسوند «نه» می‌باشد، مثل «کینه - نه» (Kinah-na: کنعان) و «هوبوش - نه» (Hubush-na) در برابر «کینه - هی» (Kinnahhi) و «هوبوش کیه» (Hubushkia)؛ بن «قزوت» (Qizvat) واژه‌ی مادی باستان «کت - پتوکه» (Katpat-ukh) است که با پسوند جمع ارمنی «وک» (ukh) درست شده است. «کت‌پت» (Kitpat) نیز رایج بود. مقایسه شود با زیر صفحه‌ی ۱۵۹. صامت tp ایرانی نیست و سعی شده بود آنچه در زبان محلی سده‌ی هفتم پیش از میلاد، «قی - زو - اتنه» (Qi-zv-atna) بود تبدیل نمایند. پارسی‌ها نیز اسم‌های محلی رایج در لهجه‌ی مادها را پذیرفته بودند.

۸۸. هرودوت، کتاب هفتم، فقره‌ی ۷۲؛ پولوبیوس، کتاب دهم.

۸۹. ادوارد میر این نکته را همراه با اسامی‌یی که تعیین کرده بودم پذیرفت، در:

Reich der chethiter, 1914, P VIII and pp. 76, 136.

ای. گوئتز در آغاز، این نظر را پذیرفت؛ اما بعد در کیلیکیه به دنبال محل قزوتنه می‌گشت. در حالی که [سرزمین] هیتی به دریای مدیترانه نمی‌رسید.

90. Cf. *A.J.A.*, XXXIX, 1935: p. 536, and 1936, XI, pp. 210 ff.

91. In *Klio*, 1938: p. 181.

93. *Argonautica*, I, v, 1011-14.

می‌گویند که همین رسم میان باسک‌ها و پیکت‌ها و ایرلندی‌ها در جزایر بلغار و کرس، از روزگار پیش از مهاجرت سلت‌ها باقی مانده است. بعید نیست که این رسم را قومی مهاجر از آسیای صغیر به این نواحی برده باشد. همچنین می‌گویند که این

رسم حکایت از نوعی واکنش پدرسالاری در برابر مادرسالاری اولیه بوده است؛ اما در نظر من، وسیله‌ی برای تثبیت رابطه‌ی میان پدر و فرزند آن‌گاه که زن‌ها چند شوهر داشتند بوده است.

۹۴. پایانه‌ی یونانی OLXOL- صورت تغییر یافته‌ی پسوند ukh- محلی است. آن هم به سبب خانه‌های عجیبی که در محل بود و به خانه‌های استوار بر روی پایه‌های چوبی رایج در گیلان و طبرستان شباهت داشت.

95. Cf. Herzfeld, "Hana et Mari", *R.A.A.O.*, XI, 3, 1914.

96. C. H. Read, in *Man*, 1917: p. 6.

97. Jacques de Morgan, "Recherches Archéologiques", *M.P.*, IV, 1896: p. 8, fig. 10.

98. Cf. British Museum Photographs (W. A. Mansell & Co.), nos. 501, 506, 507, 520a, Sennacherib and Asurbanipal.

99. *M.F.E.A.*, IV, 1932: PL. XXIX.

۱۰۰. مقایسه شود با قطعات مانند پنجه‌ی گراز وحشی در شکل ۳۷۴.

۱۰۱. درفش‌های مفرغی که نشان‌های صلیب شکسته‌ی پیچیده بر روی آنها نقش شده است و در میان اشیای یافت‌شده‌ی «الجه‌هیوک» (Alaja Huyuk) در ناحیه‌ی سیواس دیده می‌شود. احتمالاً به اواخر هزاره‌ی سوم تعلق دارند. (cf. *I.L.N.*, April 9, 1938: p. 632 and recently: Remzi Oghuz Arik, "Les fouilles d'Alaca Höyük", *Publications de la société d'histoire turque*, V. series, n. 1, Ankara, 1937).

102. Cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorf in *Hermes*, XXXIII, p. 515; and *A.M.I.*, VI, 1934, note to p. 219;

لوله‌های تپه‌گیان به طور یقین طوماری نیستند، ضعیف‌تر از آن هستند که کاربرد فنی داشته باشند.

۱۰۳. در موزه‌ی مردم‌شناسی برلین و موزه‌ی قدیمی شاه در تهران مقایسه شود (M.P., iv, p. 8, Fig. II)، شاید از بقایای گنج استرآباد، که شامل شش قطعه از این نوع بود.

104. Report on the excavations in *Syria*, III, 1922, p. 280.

105. E. Mackay, *E.K.*, I, no. 2, 1929: PL. XL.

106. *I.L.N.*, Sept. 12, 1936: p. 462 f.

107. Hubert Schmidt, *Excavations in Anau*, Pl. 41, fig. 9.

108. Cf. B. Meissner, "Altbabylonische Plastik", *Der alte Orient*, Nr. 15, 1 and 2, 1915: p. 64.

109. Cf. R. Dussaud, in *Syria*, IV, 1923: p. 311, and IX, 1928, p. 173.

110. *M.D.P.*, vol. VII, figs. 127-234, 287 ff.

111. E. Mackay, *E.K.*, PL. LIX, 3, 4, 8.

112. Tomb 35, inventory number 7951.

113. R. Dussaud, *La Civilisation Préhellénique*, 1914: figs. 21, 59.

114. *M.P.*, IV, fig. 107.

115. *Reallexikon der Vorgeschichte*, Band IX, Tafel 216.

116. R. Dussaud, in *Syria*, XV, 1934: PL. XXV.

117. *A.M.I.*, VIII, 1937, figs. 49-51, 68; IX, 1938: figs. 142 ff., 169.

118. *Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft*, Nr. 74, April 1936: Abb. 19.

119. *M.D.P.*, VII, PL. XIV, 3.

120. Agha Evler, in *M.D.P.*, VII, fig. 729.

121. Cf. Akk. *Zibanitu* "scales", Egypt. dbn "circle, ring".
122. Inventory number 14, 483, photo 4805, possibly from Babylon.
123. Entirely exceptionalis Babylon, photo 5437.
124. J. I. Smirnov and G. Tschubinaschwili, *Der Schatz von Achalgori*, Tiflis, 1934: PL. X, no. 23a.
125. T. J. Arne, *Swedish Archaeological Expedition to Iran, 1932-3*, *Acta Archaeologica*, VI fig. 9.
126. H. V. Hilprecht, *Ausgrabungen im Bel-Tempel zu Nippur*, 1903: p. 20, fig. 9.
127. *M.D.P.*, VII, figs. 306, 307.
128. *M.D.P.*, VIII, p. 320, fig. 702.
129. Collection I. Mousse, Paris, *I.L.N.*, March 2, 1935: p. 1.

۱۳۰. در مجموعه‌ی خود من در فیلادلفیا.

131. The piece in Philadelphia and that in my collection are from the same 'mould', if one can apply that expression.

132. *E. Mackay, E.K.*, PL. LVIII, 7, 10, 29.
133. Susa: *M.D.P.*, VII, p. 52, fig. 85.
134. *Mackay, E.K.*, PL. LVIII, 5, 24, 29.
135. *Fouilles de Tellò*, PL. IX, 2, and p. 45.

۱۳۶. این شیء را که جزو گنجینه‌ی تپه‌حصار بود، اعتضادالسلطنه به موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت هدیه داد.

137. *I.L.N.*, Sept. 21, 1936: p. 909.
138. Cf. *A.M.I.*, VIII, 3, 1937, and IX, 1, 1938.
139. C. F. Lehmann-Haupt, *Armenien einst und jetzt*, 1910, Band I, p. 280.
140. Cf. Sidney Smith, "The Face of Humbaba", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1926, pp. 440 ff.

۱۴۱. در رابطه با اشیای مفرغی اوردوس، مقایسه شود با شکل ۲۸۹.

142. Gold vanity casee, described in *M.J.*, XVII, 1927: p. 145; cf. C. G. Lovis Clarke, 'Modern Survivals of the Sumerian Chatelaine,' in *Essays Presented to C. G. Seligman*, 1934.

143. Cf. Alois Musil, *Arabia Petraea*, vol. III, p. 360.

144. Cf. Otto Schrader, *Sprachvergleichung und Urgeschichte* (1906-07), pp. 388 ff., on the notion of Indo-European \**Vik*-. See also the chapter "Gewerbe, Handel usw. der Germanen" in Wilhelm Wackernagel, *Kleinere Schriften*, vol. 1.

این از اندیشه‌های رایج در بین اقوام سامی است. اساطیر، ادبیات عامیانه و قوانین یونانی و لاتینی و مردم آلمانی‌زبان هنوز از آثار این‌گونه اندیشه‌ها و باورها لبریز است.

۱۴۵. هرودوت در کتاب دوم، فقره‌ی ۱۱۳، شرح می‌دهد که چه‌گونه در یست معبد «تریخیه» (Taricheia) مصر، هرکس از جنگ قانون فرار می‌کرد و به آنجا پناه می‌برد این‌گونه علامت مقدس را دریافت می‌داشت، ← :

R. Eisler, "Qainszeichen und die Qeniter", in *Monde Oriental*, XXIII, 1928: pp. 48-112.

که نقل می‌کند، نشان قابیل نوعی «ارابه‌ی خورشید» بوده که یادآور «چرخ‌های خورشید» و صلیب شکسته‌های روی سفال ماقبل تاریخ است. تمام اینها نشانه‌های مالکیت بوده‌اند. باز مقایسه شود با:

Richard Andree, *Ethnographische Parallelen und Vergleiche*, Neue Folge, 1889: pp. 74 ff.

146. On the Sulaib, cf. Robert Eisler, loc. cit.

147. Gen. iv, Septuagint: τὸν Θόοελ καὶ τὴν σφυροχόπος.

۱۴۸. قوانین کهن آلمانی درباره‌ی این پیشه‌وران دوره‌گرد صراحت دارد. در آثار هومر نیز ردپای آهنگران دوره‌گرد را می‌توان یافت. در ایران، چون روستاهای کوچک و دورافتاده به اندازه‌ی کافی کار آهنگری ندارند تا تکافوی معیشت یک آهنگر و خانواده‌ی او را بکنند، آهنگران دوره‌گرد مسافت‌های طولانی را در مواقع معین طی می‌کنند و این رسم در سرتاسر آسیا شایع است.

۱۴۹. یونانیان بر این باور بودند که «کومنه»ی جدید، در کتائونیه، را مردم «کومنه» که پیش‌تر در پونت ساکن بودند آباد کرده‌اند.

۱۵۰. این فقط اسم آن مکانی نیست که در «شجره‌نامه‌ی قنیطس» به اسم شخص تبدیل می‌شود.

۱۵۱. همانند پسوند p- که در اسامی «الیپی» (Ellipi)، «لولوبی» (Lullubi)، «یاسوبی» (Iasubi) و «کاس - پ - یوی» (Kas-p-ioi) آمده است؛ پسوند op- در اسامی قومی کهن یونانی، نیز ظاهراً به همین لایه‌ی پیش از هلنی تعلق دارد. (cf. Eduard Meyer, *Geschichte des Altertums*, Band II, second edition, pp. 269 ff).

در نمونه‌های بعدی که از ارمنی اقتباس شده است پسوند Ukh- به کار می‌رود، مانند:

موسخوی (Moschoi)، تاخوی (Taochoi)، کردوخوی (Karduchoi)، کت‌پاتوکه (Katpatuka) و جز آن که در بالا ذکر شد.

152. Sallier, ii, 7 f; see Max Müller, *Asien und Europa*, 1893: p. 1.

۱۵۳. میان چلبی‌های تاریخی و «کی‌کلپ»های (Kyklopes) اسطوره‌یی شباهتی بسیار دیده می‌شود. پلینی (Pliny) در کتاب تاریخ طبیعی (هفتم، بند ۱۹۷) می‌گوید: «بعضی‌ها می‌پندارند که فلزکاری را چلبی‌ها اختراع کردند و جمعی دیگر می‌گویند، سیکلوپ‌ها. تردیدی نیست که آهنگری را سیکلوپ‌ها اختراع کرده‌اند. در افسانه‌ها آمده است که سیکلوپ‌ها یک یا سه چشم داشته‌اند. نمی‌توان برای این افسانه اساس تاریخی قایل شد و گفت که چشم سیکلوپ‌ها نیز، مانند «نشان فامیل»، چشمی بوده که روی پیشانی آنها نقش یا خالکوبی می‌شده است.

154. J. S. Huxley and A. C. Haddon, *We Europeans*, 1935: pp. 179, 191, 238.

۱۵۵. واژه‌ی «ارمنی‌مانند» همراه‌کننده است. باید گفت، «الرودی‌مانند» یا «اورارتویی‌مانند» که مردم بومی ارمنستان بودند و نژاد آنان دوام آورده است. ارمنی‌ها یا ارامنه در اوایل هزاره‌ی اول پیش از میلاد، از شبه‌جزیره‌ی بالکان به این محل مهاجرت کردند. به یکی از زبان‌های هندو-اروپایی مربوط به شاخه‌ی فریگیایی سخن می‌راندند. کهن‌ترین نام آنها «ارمین»ی مادی است که در تشکیلات اداری پارسی باستان آمده است.

۱۵۶. مقایسه شود با ملاحظه درباره‌ی مردی که پس از وضع حمل زنش، باید زایمان او را تقلید کند (ص ۱۳۸). نقاطی را که یونانیان به سیکلوپ‌ها مربوط می‌دانند، بایستی به این‌گونه امکنه ارتباط داد.

۱۵۷. در مخالفت با نظریه‌ی اچ. سی. ریچاردسون که می‌گوید، فلزکاری در اروپا آغاز شد و مهاجران اروپایی آن را به آسیای صغیر آوردند، بر این نکته اصرار می‌ورزم.

158. Richard Starr, *Nuzi, Report of the Excavations*, Harvard, 1927-31, vol. II, 1937, PL. 18, 1.

159. Ib. PL. 118 D, E, G, H; PL. 119, C.

۱۶۰. یادداشت شماره‌ی ۳۹۰ دیکلرک درباره‌ی گروه دیگری از مهرهای هیتی‌ها درست است و نمونه‌ی خوب آن به «ایندیل‌ها» تعلق دارد.

۱۶۱. در سپتامبر ۱۹۳۷، در استانبول به نمایش گذاشته شد. - یادداشت ۱۰۱.

162. Minns, "Small Bronzes from North Asia", *Antiquary's Journal*, X, I, Jan. 1930, with literature on pp. 22 ff. J. G. Andersson, "Inventory of the Ordos Bronzes", *M.F.E.A.*, IV, 1932, pp. 225-71, and "Select Ordos Bronzes", ib. V, 1933.

از این دو مقاله نکات فراوانی را استخراج کردم، مقایسه شود با:

Alfred Salmony, *Sino-Siberian Art in the Collection C. T. Loo*.

نمونه‌های بالارزش و مهمی در مجموعه‌های زیر وجود دارد:

George Eumorfopoulos, Robert Woods Bliss and Mrs. Christian Holmes.

163. Report on Meshchaninow's discovery in *Archiv für Orientforschung*, VII, 1931: p. 266 f.

164. In the collection of Captain and Mrs. Mayer, Fort Hoyle, Maryland.

165. Cf. Philadelphia n. 60; A. Godard n. 107; Berlin n. 10, all large pomegranates.

166. Cf. *A.M.I.*, IV, 1934: pp. 14 ff.

167. Cf. B. Lauffer, *Sino-Iranica*, 1919: pp. 276 ff.,

مؤلف این مقاله می‌پندارد که اسم سنسکریت و معادل چینی برای این میوه از واژه‌ی پیش‌نمونه‌ی ناشناخته‌ی ایرانی اقتباس شده است. اما با توجه به قدمت این اشیای مفرغی، باید امکان پیش‌نمونه‌ی کاسپی را از نظر دور نداشت. واژه‌ی سنسکریت «*dādima*» فارسی امروزی «انار»، سغدی «*r'kh*»، یونانی «*poa*» و سامی «*immōn*» یا «*ummān*» است. ۱۶۸. با شماره‌ی ۶۵۴۰ فهرست شده است.

۱۶۹. معمولاً «چو»ی اخیر نامیده می‌شود. اما چون این دودمان از ۱۱۲۰-۲۵۵ ق م حکومت می‌کرد، باید «چو»ی قدیم خوانده شود.

170. Agha Evler, in *M.D.P.*, VIII, p. 314, fig. 627; one in my collection on PL. XXXI.

171. Cf. Minns, in *Antiquary's Journal*, loc. cit., and M. M. Rostovtzeff, "Dieux et chevaux", *Syria*, XII, 1931: pp. 48 ff.

172. Present place unknown; perhaps in the Louvre?

173. W. Andrae, *Jüng. Ishtar-Tempel*, Tafel 48, f.; cf. text p. 107.

174. *A.J.A.*, XXXIX, 1935: p. 542 f., figs. 33-4.

## فصل دوم

1. Cf. The couvade of the Tibareni, p. 138.

۲. هنوز راز این خط گشوده نشده و کسی نتوانسته است آن را بخواند. — م.

3. R. Ghirshman, "Une tablette protoelamite du plateau iranien", *R.A.A.O.*, XXXI, 1934: pp. 115 ff.

۴. مشتق از واژه‌ی «آتورپاکانه» (*āturpatakāna*) که به اسم «آتروپات» (*Atropates*)، ساتراپ گماشته شده از سوی اسکندر، نامگذاری شده بود. احتمالاً از خاندان هخامنشی بوده است.

5. Cf. *A.M.I.*, IX, 1938: pp. 163 ff. Assy. *Amadai, Matai, Mandai*, but usually *Madai*.

۶. هوگو وینکلر (Hugo Winkler) «انشان» را اسم عام برای «ولایت» یا «ناحیه‌ی کوهستانی» دانسته است و آن را با *an-cha* مربوط می‌سازد در Beh. §40 Akk. alum. اف. هومل معتقد است که «انشان» معنای «سرزمین - الاغ» را می‌رساند، زیرا *an-shu* در سومری الاغ معنا می‌دهد.

۷. آشوریانیپال *par-shu-ma* را با *u-m*، یعنی *u-w* به جای *w*، املا می‌کند و می‌شود *Parshwa*.

۸. مجسمه‌ی او را با دیگر غنائیم، آشوریانیپال در طی هشتمین پیکار خود از شوش برد.

Cf. V<sup>th</sup> Rawlinson, pl. 6, 34, with *Corpus Inscriptionum Elamitarum* I, n. 54, col. 1, 1, *Kasipar* has the adjective-suffix-ar.

۹. امکان دارد اسم‌هایی مانند کاشان یا کاسک‌رود از آن گرفته شده باشند. با اینکه واژه‌ی یونانی *Xaōditepos* معنای فلز کاسپی را می‌رساند، مقایسه شود بالا با «کسپتری». — :

*Altpersische Inschriften*, 1938: p. 94, n. 2.

۱۰. شاید توجیهی باشد برای اصطلاح «خاندان مادی» که بروسس به کار برده به لحاظ تاریخی، غلط است. همان‌گونه که اطلاق اسم ایران به فلات ایران پیش از مهاجرت آریایی‌ها نادرست است.

۱۱. شهرت دارد واژه‌های «کس» و «ناکس» که در زبان فارسی امروز رایج است از یادگارهای به جا مانده از «کس»‌های بومی اصیل فلات ایران است. — م.

12. F. Delitzsch, *Sprache der Kossaeer*, 1884: p. 25. Beside *Maruttash, Buriash, Kuri*.

ارتباط دادن *Maraddash* با واژه‌ی هند *Marut* به کلی فرض است. اسم مکان *Maradash* حتی در دوره‌ی سارگن در جنوب بابل دیده شده است. همچنین اسم *Murattash* به عنوان اسم ناحیه و شهری در «شهر زور» امروزی، در سال دوم تیگلت پیلسر اول، و اسم یونانی *Mapoδδas* به عنوان اسم شخص در آسیای صغیر رواج داشته است. تردیدی وجود ندارد که اسم کاسی بوریاش (*buriaash*) معادل یونانی *βόρεαζ* نیست. شکل قدیمی آن *Burariash* است. یکسان دانستن *kuri* با *kali* نیز بیش‌تر مورد شک است. اما ایرادهای هوسینگ (*Hüsing*) به ترجمه‌ی فهرست اعلام برگردان اکدی در:

*Memnon*, IV, 1910, p. 17; *Orientalische Literaturzeitung*, 1904, Sp. 322, and ib. 1906, Sp. 663,

اصولاً درست است؛ توالی دقیق و انطباق کلمات جمله‌یی در دو زبانی که ساختارهای متفاوتی دارند، نامحتمل است. بسیاری از این ترجمه‌ها ظاهراً با فرض خطای چنین انطباقی صورت گرفته است. این نکته نظر آقای ام. استرک (*M. Streck*) را که در نشریه‌ی زیر آمده است، رد می‌کند.

*Zeitschrift für Assyriologie*, XXI, 1807: pp. 255 ff.

13. *Geographical Journal*, LXV, I, Jan. 1925. Cf. Sidney Smith, *Early History of Assyria*, 1928, p. 97.

۱۴. متأسفانه تاریخ‌های مطلق دوره‌ی سارگنی مورد تردید و مناقشه است. اما به نظر من، حتی اگر تاریخ اولین سلسله‌ی بابلی را تا آنجا که ممکن است جلو بیاوریم، باز هم تقلیل چندانی در دوره‌ی اکدی پیدا نمی‌شود؛ زیرا دوره‌ی اکدی باید همزمان با سلسله‌های چهارم و پنجم فراعنه‌ی مصر، یعنی سده‌ی بیست و هفتم تا بیست و ششم پیش از میلاد باشد.

۱۵. برای کشف این راز —:

François Thureau-Dangin, *Inscriptions royales de Sumer et d'Accad*, 1905: pp. 246 ff.

«اونگند» در ماه مه ۱۹۳۴، به من نوشت: «خواندن آن بسیار دشوار است. واژه‌ی آخری را می‌توان *i-sal (sal, zal)-li - ku* خواند؛ که دست‌کم به شکل فعل است، هر چند چنین فعلی را سراغ ندارم و نمی‌شناسم. اسم شاه را هم نمی‌توانم بخوانم، پسر *Ikki* است. عنصر اولی *ikkib* احتمالاً سوبرایی است. زیرا *Ikki* چندبار در اسامی خاص سوبرایی تکرار شده و *-b* مطابق است با *b* در *ari-b* همراه با *ari* در دیگر ترکیب‌ها. به هر حال، از عوامل اسم است. *Shamat* یا *Shahwat* را با *Shehwa* یکی می‌دانم که آن نیز در اسامی نوزی، برای مثال در *RA.*, 23, 75، دیده شده است. *Gil-she-ih-wa* بی‌تردید سوبرایی است.

۱۶. چنین چیزی در صورتی ممکن است که سطور خوانده نشده ۶-۷، اصطلاح «من ساختم» را اصلاح کند.

17. Cf. my old routier in *Petermanns Mitteilungen*, 1907, Heft 3, and my 'Reisebericht' in *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, Band 80, N. F. 5, 1926: p. 258.

۱۸. تاریخ «گودآ» مشخص نیست، اما از روی شواهد باستان‌شناختی، بایستی به دنبال دوره‌ی سارگنی اکد باشد.

۱۹. مقاله‌ی خودم در *A.H.I.*, p. 5f and PL. 17.

۲۰. اما باید به یاد آورد پیکر *kekrops* را در آتن که می‌پنداشتند نیمی آدم است و نیمی مار.

21. Cf. E. Benveniste, *Bulletin of the School of Oriental Studies*, VII, 1934: pp. 265 ff.: *āryanam vaijō vanhviya dātyaya* "l'étendue arienne de la bonne Datya".

جی. مارکوارت در وهرود و ارننگ (۱۳۶۸)، ترجمه‌ی داود منشی‌زاده، تهران: انتشارات موقوفات دکتر محمود افشار) نیز برای تعیین محل دو رودخانه‌ی سیحون و جیحون به همین نتیجه رسیده است. اسم اوستایی «اریانام ویجو و هویه داتی‌ایه»

مشتق باستانی فارسی میانه‌ی آریانویج است.

۲۲. ظاهراً اسم مکان *Maitane < maitanai* — که احتمالاً به فارسی باستان *methi, mita* تعلق دارد یا به لاتینی *meta* به معنای دروازه در میدان اسب‌دوانی — از بن هندواروپایی *mei-* است، مانند هندی کهن *mayukha* و فارسی باستان *mayuxa*، لاتینی *muto* به معنای میخ و ذکر. میله‌های دروازه‌های میدان اسب‌دوانی و چوگان‌بازی در ایران و ستون‌های نزدیک پل‌ها و گاهی روی قبرها به شکل ذکر است. در باستان‌شناسی و زبان‌شناسی، لاتینی *meta* و *muto*، به معنی جای اسب‌دوانی را میدان (مترادف با اسپریس) می‌خوانند که بی‌تردید، ریشه‌ی ایرانی دارد و نه عربی. در ناحیه‌ی فوات میانی، در سرزمین باستانی میتانی، شهر کوچکی است *mayadin* نام که جمع عربی آن *maidan* می‌شود. *Mitanni* باید سامی شده و یا محلی‌شده‌ی واژه‌ی آریایی *maiteni* باشد. به این ترتیب، اعتراض آقای ای. اونگند که می‌گوید، کاربرد *mitannu* به صورت مضاف‌الیه به جای مستدالیه درست نیست، جواب داده می‌شود.

۲۳. *Gatha Ushtavati*، ص ۳. *navartanni Vashannasaia* اصطلاحی در پرورش اسب است. *Navartanni* نیز مانند *mitanni* اسم مکان است و مشتق از هندی کهن *navartane* از ریشه‌ی آریایی *vartanam*، با مفهوم گرد، چرخیدن. پس معنای *navartane* «نه بار چرخش» است. *Vashannasaia* مضاف‌الیه است، آریایی *Vazhanasaya* از *vazhanam* به معنی جای راندن و مسیر. بن آریایی *Vaz* هندی کهن *vah* (لاتینی *vehi*) و فارسی باستان *vaz-* است. تمام جمله معنایش می‌شود: «نه بار دور مسیر مسابقه». *sh* میخی به جای *z* آریایی است و نه *h* هندی کهن و نه *z* ایرانی کهن. دلیل قطعی است که در سده‌ی چهاردهم، هنوز زبان رایج آریایی بوده است. از اسم «پیش‌خواره» که بعدها طبرستان خوانده شد چنین برمی‌آید که ایرانیان، هنگام ورود به فلات ایران، با لهجه‌های کهن آریایی سخن می‌راندند و نه با فارسی باستان که لازمه‌اش شکل *pati-hvara* است. معلوم می‌شود که زبان هندو-آریایی در هندوستان، و زبان ایرانی در ایران تحول یافته است.

۲۴. حمله‌ی کیمری‌ها و سکاها در پایان سده‌ی هشتم به حساب نیامده است.

25. Cf. *A.M.I.*, IX, 1938, pp. 163 ff. W. König (*Reallexikon der Assyriologie*, s. v. *Arteanu*)

آقای کونینگ در مقاله‌ی بالا می‌گوید که ایرانی قدیم‌تری را در اسم «آرتینو» (*Arteanu*) کشف کرده است. او کسی بود که آشور نصیرپال به جای «بورمنو» (*Burramannu*) برادرش که شورش کرده بود، منصوب کرد. رویداد مربوط می‌شود به سال ۸۷۹ ق م، در سال پنجم سلطنت آشور بانیپال که شرح آن بر روی ستون سنگی واقع در «کورخ» (*Kurkh*) آمده است. اگر این دو نفر آریایی‌نژاد بوده باشند، معقول‌تر است اسامی آنان را هندی بدانیم تا ایرانی و می‌توانند از بازماندگان سلسله‌ی آریایی‌های میتانی باشند. ناحیه‌یی که در آن بودند این توجیه را ممکن می‌سازد. تا پیش از سال ۸۴۳، اسم‌هایی که به طور قطعی ایرانی باشند پیدا نشده است.

۲۶. مقایسه شود با لقب «کلدانی‌های نیرومند» در تشریفات اورارتویی.

27. Discovered by H. Rawlinson, *Journal of the Royal Geographical Society*, X, 1840: p. 12, the text in Lehmann-Haupt, *Corpus Inscriptionum Chaldicarum* n. 20, PL. XII; cf. W. Belck, "Reich der Mannaeer", in *Verhandlungen der Gesellschaft für Anthropologie*, 1894: pp. 479-87; V. Minorskiy in *Zapiski of the Russian Archaeological Society*, XXIV, 1917: pp. 169 ff.

28. Cf. *A.M.I.*, IX, 3, 1938.

29. 690-669 B. C., prism A, S and C, col. IV, l. 10.

۳۰. فیروزکوه امروزی، نزدیک شهر دماوند.

31. Cf. Asurbanipal: *Birishadri*, perhaps both Avestic *brzi-gaθra-* or Middle Persian *burz-adur*.

۳۲. ۱۲۸ سال پیش از پیروزی کوروش بر استیاک. روایتی که هرودوت احتمالاً از هکاتئوس نقل می‌کند بعید نیست حقیقت داشته باشد، هر چند که آثار بنیادگذاری اندکی بعد پدیدار شد.

۳۳. تکه‌یی از چنین پوششی از طلا، که همراه یکی از الواح زرین از همدان یافت شد، با قطعات مشابهی مطابقت داشت

که از تخت جمشید به دست آمده بود.

۳۴. احتمالاً سره‌دائوش (Saradaush) از سالنامه‌های تیکلت‌پیلسر، در حدود ۱۱۰۰ ق.م.

۳۵. احتمالاً «پیرماگودرون»، مقایسه شود، مجله‌ی عراق، ش ۱، ۱۹۳۴: صص ۱۸۴ به بعد.

۳۶. این طرح را از روی عکس‌هایی کشیده‌اند که تعدادشان کافی نبود. شاید شباهت در سبک بیش‌تر از آن است که نشان

داده می‌شود.

37. Cf. Richard Leonard, *Paphlagonia*, 1915: pp. 246 ff. and PLS. 23-5; see also Kannenberg, "Die paphlagonischen Felsengräber", *Globus*, LXVII, 7, 1895.

۳۸. با آنکه خارج از موضوع بحث ما است، اما شاید تذکر این نکته سودمند باشد که بین کلبه‌های روستایی هانور (ساکسون کهن) و لیتوانی و آسیای صغیر شباهت‌هایی وجود دارد که مصداق باستان‌شناختی دقیقی برای واژه‌های آلمانی و بالتیکی و یونانی یا فریگیایی در فقه‌اللغه‌ی هندواروپایی است.

39. Cf. *A.M.I.*, IX, 2, 1938.

40. Arrian III, 8, 5; IV, 29, 30; Curtius IV, 12, 8.

41. *Journal Asiatique*, CCXIX, juillet-septembre, 1931: pp. 17 ff., repeated in *Die Religionen des alten Iran*, 1938: p. 363.

42. François Nau, in *Revue de l'Histoire des religions*, XCV, 1927: p. 174.

43. *The Persian Religion* (Ratanbai Katrak Lectures), Paris, 1929: pp. 32 ff.

هرودوت می‌گوید: «آنچه گفته شد بدون تردید و مبتنی بر آگاهی خود من است؛ اما اینکه با جسد مردگان خود چه می‌کنند، از اسرار است. از قرار معلوم، تا هنگامی که مرغان و حیوانات وحشی از آنها بخورند به خاک سپرده نمی‌شوند. اما تردید ندارم که این رسم فقط در میان مغان رایج است و آن را در ملأ عام انجام می‌دهند. اما پارسیان [یعنی ایرانیان] جسد را مومیایی و دفن می‌کنند. مغ‌ها رسوم و آداب مخصوص به خود را دارند که سبب تمایز آنان با دیگران می‌شود.

۴۴. در وندیداد، ۱، ۱۷، از مرده‌سوزی در «سخره» (Caxra) یاد می‌کند که هیچ چیز درباره‌ی آن نمی‌دانیم به‌جز آنکه در خراسان بوده است.

۴۵. استرابون، کتاب یازدهم، فصل دوم و سوم.

46. Justin, *Epitome*, XLi, 3, 5.

۴۷. فقط قبرهای خصوصی که در سنگ تراشیده‌اند به‌جا مانده است. در *A.H.I.*, p. 38, and *P.L.*, V. نمونه‌های معدودی مطالبی نوشته شده است.

۴۸. از ۲۵ نمونه‌ی بزرگ اطلاع دارم. قبرهای ساده و خصوصی را به حساب نیاورده‌ام.

۴۹. در همان وقت، تابوت سنگی کهن‌تر در بابل ناپدید شد.

## فصل سوم

۱. شلمنصر سوم، سالنامه‌ها، سال شانزدهم (۸۴۳ ق.م). متذکر برگ‌های زرین بر روی درب‌ها است که از شهر الله‌بریا (Allabria)، واقع در میان صحنه و کرمانشاه، به یغما برد.

۲. فقه‌اللغه‌ی «آبادانا» روشن نیست و همانند «ایوان» در فارسی امروزی، مفهوم عمومی کاخ سلطنتی را می‌رساند. به رغم ایرادهای زبان‌شناختی و تلفظی، تصور می‌کنم که این دو واژه به یکدیگر مربوط‌اند.

۳. مؤلف در اینجا دچار سهوالقلم شده است. در کتاب‌های لغت فارسی، مثلاً فرهنگ ناظم‌الاطباء، «تزر» به معنای «خانه‌ی بیلاقی» آمده است. — م.

4. A. W. Nieuwenhuis, *Quer durch Borneo*, Leyden, 1904, quoted by P. Sarasin, "Weitere Beiträge



zur Entstehung des griechischen Tempels", in *Zeitschrift für Ethnologie*, 1910, and by H. M. Kaiser Wilhelm II, *Studien Zur Gorgo*, 1936, fig. 76.

5. *Ausgrabungen von Sendschirli*, I, 1893, fig. 67, cf. fig. 88.

همچنین سرستون‌هایی که «پرنده»‌ی مشهور به دست آمده از تل حلف و موجود در موزه‌ی برلین، بر روی آنها نصب است.

6. Cf. *I.F.*, pp. 123 ff.

7. F. von Reber, *Phrygische Felsendenkmäler*, 1897, Tafel VIII.

تاریخ ساخت این بنا مبتنی بر خصوصیات باستان‌شناختی آن است، که در نتیجه، حتی اگر به دوره‌ی بعد از فریگیه مربوط باشد، باز هم از ستون‌های تخت جمشید کهن‌تر است. به علاوه، در کاربردی اصیل‌تر مشخص‌تر می‌شود که این حلقه‌های اتصال به تحقیق از ستون‌ها به آن مقبره انتقال نیافته‌اند، بلکه از مقبره به ستون‌های ایرانی منتقل شده است.

۸. سر سنگی متعلق به مجموعه‌ی استوکلت (Stoclet) که در نمایشگاه ایران در بروکسل، سال ۱۹۳۱، به نمایش گذاشته شد، «سریکی از شاهان هخامنشی» نیست.

۹. مقابله‌ی سرهای آشور نصیرپال و مردوک‌بلادان و داریوش در *I.F.*, Abb. 88-90.

۱۰. گیزیلاریختر نمونه‌های ایونایی را قدیم‌تر می‌داند. نظری که بار دیگر اصل مسئله را تغییر می‌دهد.

۱۱. این اظهار نظرهای مؤلف دانشمند کتاب حاضر سزاوار تأمل است و باید با احتیاط تلقی شود. این رأی مؤلف که نقش مردی که از قرص بالدار آفتاب بیرون می‌آید تصویر اهورمزدا است مورد تردید می‌باشد. هرودوت و دیگر مؤلفان آن دوره اصرار دارند که ایرانیان برای اهورمزدا و فرشتگان او تصویر و شمایل ندارند. هلال ماه نو که همیشه در ابتدای شب رؤیت می‌شود نیز در گاهشماری قمری که در آن ابتدای شبانه روز با غروب آفتاب آغاز می‌شود اهمیت دارد. نزد ایرانیان ابتدای محاسبه‌ی زمان همیشه با طلوع آفتاب و از بامداد است. به همین علت در زبان‌های فارسی باستان و فارسی میانه همیشه اصطلاح «روز شبان» به جای «شبانه‌روز» به کار برده می‌شود. پس می‌توان احتمال داد هلال ماهی که در نمای آرامگاه‌های شاهان هخامنشی تصویر شد هلال آخر ماه است که در سحرگاه آخرین شب ماه گذشته در افق مشرق رؤیت می‌شود و روز اول ماه نو با ناپدید شدن هلال در افق مشرق آغاز می‌شود. همین شیوه در گاهشماری مصر باستان دیده می‌شود که همه‌ی محققان رأی داده‌اند شاهان هخامنشی (به احتمال نزدیک به یقین داریوش) آن را با تغییراتی به عنوان گاهشماری رسمی زردشتی در سراسر شاهنشاهی خود رواج دادند. — م.

12. M. Rostovtzeff, *Animal Style in south Russia and China*, 1929, Pl. II, calls them "bone sword-hilts from Assyria".

13. E. H. Minns, *Scythians and Greeks*, 1913, fig. 115, archaic Greek period.

۱۴. مقایسه شود با آنچه در صفحه‌ی ۱۷۳ آمده است.

15. P. E. Botta and E. Flandin, *Monument de Ninive*, PLS. 132-6, tribute from the 'Na'irilands' and from north-west Iran.

16. Cf. *A.M.I.*, II, 1930, Tafel 3.

## فصل چهارم

1. *A.H.I.*, PLS. XVIII, XIX.

2. *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, III, pp. 44-50.

۳. «دیونوسیوس» نام دیگرش «باکوس» ایزد تاکستان و شراب و جذبه و شور عارفانه بود. یونانیان او را فرزند «ژئوس» می‌دانستند، همان‌گونه که ایرانیان نیز «اسپندارمذ» = ایزدانوی زمین را دختر «اهورمزدا» می‌پنداشتند. — م.

۴. در هر دو مورد مذکور چون مؤلف کتاب دچار اشتباه شده است، لذا در اینجا اصل متن آورده می‌شود. — م.

«آتش» فرمگر را پیدا است که بی خورش می سوزد. به روز دود و به شب آتش پیدا است ... گویند که آتشی به همان آیین به «کومش» است که آن را آتش بی خورش خوانند». (مهرداد بهار ۱۳۶۹: ص ۹۲)  
 «... فرّ به دریای فراخ کرت جست

آن‌گاه اپام‌نیات تیزاسب دریافت و آرزو کرد که آن را به چنگ آورد  
 من این فرّ ناگرفتنی را به چنگ آورم. از تک دریای ژرف» (جلیل دوستخواه ۱۳۷۰: ص ۴۹۴)  
 ۵. این تاریخ اخیر، بی دلیل خاصی، مورد تردید است.

Cf. "khusrau Parwéz und der Tâq i Vastân", *A.M.I.*, IX, 2, 1938.

6. I. F. For the Taq i Bustan cf. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, 1920, and *A.M.I.*, IX, 3, 1938, loc. cit.  
 See also S. R., v, iii, pp. 129-42; *A.H.I.*, loc. cit.

7. Cf. *S.R.*, PL. XXXVI.

8. Cf. *S.R.*, PL. XXXV.

9. Cf. *S.R.*, PL. XXXV.

10. Cf. *I.F.*, PL. V; *S.R.*, PL. XXXVI.

11. Cf. *I.F.*, PL. V; *S.R.*, PL. XXXVI; *A. M. I.*, IX, 2, 1938, Tafel XI.

12. Cf. E. Flandin and P. Coste, *La Perse ancienne*, PL. 33; Sir Aurel Stein, 'An Archaeological Tour in Persis, *Iraq*, III, 2, 1936, PL. XVII.

13. Cf. *I.F.*, PL. XI; *S.R.*, PL. XXXVII; *A. M. I.*, IX, PL. I.

14. Cf. *I.F.*, PL. VII; *S.R.*, PL. XXXVII.

15. Cf. *I.F.*, PL. VII; *S.R.*, PL. XXXVIII.

16. Cf. *I.F.*, PL. XLIV; *S.R.*, PL. XXXVIII.

17. Cf. *I.F.*, PL. XLV; *S.R.*, PL. XXXIX.

18. Cf. *I.F.*, PL. XLIII; *S.R.*, PL. XXXIX.

19. Cf. *I.F.*, PL. XL.

20. Cf. J. Ph. Vogel, "Explorations at Mathura", *Annual Report, A.S.I.*, 1923-4, pp. 120-33.

21. Cf. *I.F.*, PL. XLI; *S.R.*, PL. XLI.

22. Cf. Herzfeld, "Kushano-Sasanian Coins", *A.S.I.*, memoir 38, 1930; R. Vasmer, *Zeitschrift für Numismatik*, XLII, 1932, pp. 24 ff.

23. Cf. *S.R.*, PL. XLI.

24. Cf. *I.F.*, PL. V; *S.R.*, PL. XLII.

25. Cf. *I.F.*, PL. IX; *S.R.*, PL. XLIV.

۲۶. بنیانگذار روستای بهرام‌جرد که در بیست کیلومتری جنوب شهر کرمان سر راه روستای قریة العرب و نگار واقع است.

— ۴۰

۲۷. معنای «غار بوستان‌ها» تعبیر غلطی است که اروپاییان از اسم درست آنجا کرده‌اند. اسم درست، «طاق وستان» است که «غار ویستهم» معنی می‌دهد و ویستهم برادر خسرو پرویز بود.

## نام جاها

آذربایجان ۱۱۶، ۱۷۲، ۱۸۶، ۲۲۴، ۲۵۴.	۱۸۴، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۶.
آشور ۴، ۱۲، ۱۵، ۲۰، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۹۸، ۲۰۰-۲۰۲، ۲۰۶، ۲۱۴، ۲۳۲، ۲۴۹، ۲۵۸، ۲۶۰.	الجه هیوک (سیواس) ۱۷۲.
۲۶۴، ۲۷۶، ۲۸۷، ۲۹۹، ۳۰۸، ۳۲۶.	أنجه تیتس ۱۰۵.
آلمان: شونن، لوزیتس، مکلببرگ، راین لند، سیلزی ۱۱۶، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۵.	انشان، انزان (فارس) ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۵، ۲۰۰.
آنو (عشق آباد) ۱۵، ۸۸، ۹۶-۹۹، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۶، ۱۴۹، ۱۵۹.	اور ۳، ۱۶، ۶۹، ۹۱، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۳۸.
ابوشهرین ۲۳، ۱۳۰.	۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۵۷.
اتریش ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۵.	اورارتو، ← ارمنستان.
ارپاچیه (آشور) ۱، ۶۸، ۱۸۳.	اورمیه، دریاچه ۱۸۶، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۶، ۲۰۹.
ارمنستان ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۸۹، ۲۰۱، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۹۶، ۳۱۸؛ ارمنیان ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۰۱، ۲۷۸؛ اورارتو ۱۷۲، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۸؛ اورارتویی ها ۲۰۱-۲۰۳، ۲۵۳-۲۵۵، ۲۵۷.	۳۱۲، ۲۲۴.
استخر ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۳۷.	اوروک، دوره ۳، ۱۴، ۱۶، ۷۲، ۷۳، ۷۶، ۱۲۶، ۱۵۷.
اشرف (مازندران) ۱۰۷.	۱۶۱، ۱۸۶، ۲۵۸.
اصفهان - گبای، جی ۷۵، ۷۷، ۹۴، ۱۴۵، ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۰۰، ۲۲۸، ۳۳۴، ۳۳۵.	اوزنجه برج ۳۳۷.
اکباتانا ← همدان.	اوگاریت، رأس شمره ۱۳۲، ۱۳۳.
اکد ۲۰، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۵۹، ۱۸۵، ۱۹۲.	بابل، بابلستان ۱، ۲، ۴، ۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۱.
البرز: کوه دماوند، سار، زون، کوروس ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۵.	۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۵۹-۱۶۱، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۶۴.
	۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۹، ۳۰۸.
	بایزید ۲۹۶.
	بجنورد ← خراسان.
	بروجرد (لرستان) ۸۳، ۸۴.
	بغازکوی ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۱، ۱۹۷.
	بلوچستان ۳۶، ۳۹، ۵۸، ۸۶، ۱۰۰.
	بویلوس ۱۳۷، ۱۴۹، ۱۵۰.
	بیستون ۲۹۳-۲۹۵، ۲۹۷، ۳۰۴، ۳۲۵، ۳۳۴.
	بیشاپور (فارس): غار، آتشکده، مجسمه ۲۷۶، ۳۰۷.

تین ۱۵۳.  
 تورفان ۳۲۲.  
 تورنگ تپه (استرآباد) ۹۶، ۹۹، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۲۴.  
 توریز ۲۰۰، ۲۰۱.  
 جمدت نصر ۳، ۴۳، ۵۳، ۵۸، ۶۹-۷۳، ۷۶، ۸۲، ۸۸، ۹۰، ۹۱، ۱۰۰، ۱۲۲، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۸۶.  
 جغاریازار (بین النهرین) ۱۲، ۲۳، ۶۸، ۷۶، ۱۸۳.  
 چین: عصر نوسنگی و عصر مفرغ ۵، ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۳۴، ۳۹، ۴۵، ۴۹، ۵۲، ۵۶، ۸۲، ۸۶، ۸۸؛ مفرغ ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۷۸، ۲۵۸.  
 خارک ۲۸۲.  
 خراسان: بجنورد، بیرجند ۱۲۴، ۱۸۰، ۲۰۰، ۲۱۷، ۲۲۴، ۳۳۵.  
 خرّه ۲۸۷، ۲۹۰، ۲۹۲.  
 خفاجه، اشنونک و تل اسمر ۱۴، ۶۸، ۷۱، ۷۴، ۷۵، ۹۰، ۹۱، ۱۳۱، ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۸۳.  
 خورس آباد ۲۰۴، ۲۲۰، ۲۲۷.  
 دائو دختر ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۲۰، ۲۲۵، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۹۱.  
 داراب (فارس) ۴۰، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۳۳.  
 دامغان، تپه حصار ۶، ۷، ۵۳، ۵۴، ۷۱، ۹۶، ۹۹-۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۶-۱۰۸، ۱۱۱، ۱۲۱، ۱۲۹، ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۵۹، ۳۰۹.  
 دانمارک: جوتلند ۱۵۳، ۱۶۵.  
 دانوب - دنیپر، ناحیه ۳۹.  
 دربند شیخان ۱۵۲، ۱۹۲.  
 دربند گور ۱۹۱، ۱۹۵، ۲۹۵.  
 دکان داود ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۳۸، ۲۸۱، ۲۹۲.  
 دورا - ثوروپوس ۳۱۴.  
 راگا - تهران (نیز محمدآباد) ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۹۳.  
 روسیه: بورودینو ۱۲۸.  
 روشچوک، رومانی ۶۸.  
 ریشهر ۲، ۱۰.

۳۱۹-۳۲۹، ۳۳۹.  
 پاسارگاد: کاخ‌ها، سفال پیش از تاریخ، مجسمه‌ها، معبد ۹۴، ۱۱۴، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۲-۲۱۴، ۲۱۷-۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۹۱، ۳۰۷، ۳۰۹.  
 پالمیرا ۲۸۲، ۲۸۷.  
 پونتوس، کاپادوکیه، قزو تنه ۹۱، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۲۴، ۱۴۰-۱۴۴، ۱۶۳-۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۹، ۲۰۳، ۲۱۴، ۲۹۷.  
 پیکولی ۲۸۷.  
 تالوک، توج ۲۲۸.  
 تاش تپه، مسا ۲۰۲، ۲۰۹.  
 تالش، آغاولر ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۷۷.  
 تپه سیلک - کاشان.  
 تپه گورا (آشور)، ۱۵، ۲۳، ۳۸، ۶۸، ۷۲، ۸۲، ۸۴، ۸۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۲۲، ۱۳۱، ۱۸۳.  
 تپه گیان - نهاوند.  
 تخت جمشید: پیش از تاریخ ۸، ۹، ۱۲، ۱۴-۱۶، ۴۷، ۶۱، ۱۱۴، ۱۴۷، ۱۸۳؛ خامنشیان ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۱۹-۲۲۱، ۲۲۷-۲۳۹، ۲۴۲-۲۴۹، ۲۵۲-۲۶۰، ۲۶۲-۲۶۴، ۲۶۷-۲۷۰، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۶-۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۹۱-۲۹۳، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۲۰، ۳۲۲-۳۲۴، ۳۲۹، ۳۳۲، ۳۴۴.  
 تخت رستم: آرامگاه کمبوجیه ۲۲۱؛ در ناحیه شهریار ۳۰۹-۳۱۱.  
 تروا ۶، ۷۵، ۸۶، ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۵۴، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۷۷.  
 تسالی ۱۰۳.  
 تل حلف ۲، ۱۲، ۱۵، ۳۰، ۴۰، ۵۵، ۵۸، ۶۸، ۷۵، ۷۶، ۸۲، ۱۰۱، ۱۲۱، ۱۸۳.  
 تل لاگاش ۶۹، ۷۵، ۸۵، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۱.

## نام جاها ۳۶۳

۴۰، ۵۱، ۵۳، ۵۶، ۵۹، ۶۷، ۹۷، ۱۰۰، ۱۲۵، ۱۴۷،  
 ۲۱۹، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۲، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۳۱، ۳۳۴.  
 فخریکه (نزدیک تاش تپه) ۲۰۹-۲۱۱، ۲۲۴.  
 فلسطین: عین شمس ۱۶۷؛ بت شان ۱۳۲؛ گزر ۱۶۷؛  
 لاخیش ۱۶۷.  
 فیروزآباد، اردشیر خوره ۲۸۲، ۳۱۴، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۸.  
 قبرس ۱۶۷.  
 قزقپان ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۳،  
 ۲۶۸، ۲۹۱، ۲۹۶.  
 قزوین، کت پت ۱۶۵، ۲۰۳.  
 قصر عمره ۲۹۴.  
 قفقاز و ماورای قفقاز: آخال گوری ۱۵۳؛ هوجالی ۱۷۵؛  
 کوبان ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۵۹؛ نووچرکاسک ۱۲۴؛  
 مایکوپ ۱۰۵، ۱۰۶.  
 قلعه دختر (خراسان) ۳۱۰.  
 قونیه و دمیرمعدن ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۶۵، ۲۰۳.  
 کاخ رستم، کاخ کاسپار ۲۹۸.  
 کاشان، تپه سیلک ۷، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۳۲، ۱۸۵، ۱۸۶.  
 کرخه میش ۶۸، ۱۶۷، ۲۷۰، ۲۷۶.  
 کرکوک ۹۳، ۱۳۶، ۱۶۶-۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۹۸.  
 کرمان: بمپور ۴۴، ۹۱، ۹۴؛ خنمان ۱۲۱، ۱۳۶.  
 کرمانشاهان ۱۸۷، ۲۰۰، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۷۶، ۳۳۱.  
 کعبه ی زردشت ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۵، ۲۸۲، ۳۰۹.  
 کنگاور ۲۸۷، ۲۸۹-۲۹۱.  
 کنوسوس ۱۵.  
 کورنگون (فارس) ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۱۳، ۲۷۴.  
 کوره و کیچ ۲۱۰ ← قزقپان.  
 کول تپه، کنش (کاپادوکیه) نزدیک قیصریه ۹۱، ۱۰۷،  
 ۱۱۱، ۱۲۴، ۲۰۲.  
 کوه خواجه ۲۹۳، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷،  
 ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۳۰، ۳۳۸.  
 کیش ۶۹، ۷۵، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۵۱،  
 ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۵۸.  
 کیلیکیه ۱۴۲، ۱۶۴، ۱۹۲، ۲۱۶، ۲۸۳.

زهاب، دره (پریانوگوندا) ۱۹، ۵۸، ۱۵۳.  
 سامرا ۱، ۲، ۱۱، ۱۵-۱۷، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۶، ۲۸-۳۰،  
 ۳۲، ۴۰، ۴۳، ۵۶، ۵۸، ۷۲، ۷۵، ۸۷، ۹۹، ۱۰۱،  
 ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۶۹، ۱۸۳، ۲۳۱، ۲۳۸، ۲۶۶، ۲۸۷،  
 ۲۹۸، ۳۳۷.  
 ساوه ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۰، ۲۰۳.  
 سرپل، نقش برجسته ها ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۶، ۲۰۸، ۲۹۵.  
 سرمشهد ۳۳۰، ۳۳۱.  
 سکاوند ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۴، ۲۹۲.  
 سلماس ۳۱۲، ۳۱۸، ۳۳۳.  
 سمسون ۱۴۰، ۱۴۳.  
 سند، عصر مفرغ: چنودارو، جهنگر، هاراپا، موهنجودارو  
 ۵، ۷، ۲۹، ۳۰، ۳۶، ۳۹، ۶۱، ۷۱، ۹۸، ۱۱۶، ۱۵۹،  
 ۱۸۵، ۱۹۸، ۲۷۸.  
 سوئد (اسکاندیناوی): شونن، سودرمانلند، گولروم ۸۲،  
 ۸۳، ۱۳۰، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۶۵.  
 سپار ۴۶، ۱۴۴.  
 سیستان ۹، ۱۶، ۵۸، ۸۶، ۸۷، ۱۹۸، ۲۹۳، ۲۹۷.  
 شاه تپه ۸۸، ۹۶، ۹۹، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۵۴.  
 شاهی تومپ ← مکران.  
 شوش: یک و دو ۲، ۳، ۱۴، ۱۷، ۲۱، ۲۳، ۲۷، ۲۹، ۳۱،  
 ۳۳، ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۴۴، ۵۱-۵۳، ۵۵، ۵۸، ۵۹، ۶۱،  
 ۶۲، ۷۰، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۲، ۸۳، ۸۵-۹۰، ۱۱۸،  
 ۱۴۷، ۱۸۵، ۱۸۶؛ هخامنشیان ۲۲۸، ۲۳۲.  
 شهریار، جنوب تهران ۱۸۰، ۱۸۱.  
 صحنه ۱۸۷، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۶۰.  
 طاق بستان ۲۱۷، ۲۶۶، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۳-۲۹۵،  
 ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۱۲، ۳۱۶، ۳۲۱، ۳۳۱، ۳۳۴-۳۳۶،  
 ۳۳۸، ۳۴۳.  
 طرسوس ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۸۲.  
 عیید، دوره ۳، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۲۳، ۲۷، ۳۸-۴۰.  
 عطشانه ۱۳۸، ۱۳۹.  
 علی شهر (آسیای صغیر) ۱۰۳-۱۰۵، ۱۱۱، ۱۸۴.  
 فارس (نقاط باستانی) ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۲۹، ۳۲، ۳۶، ۳۹.

نقش رستم ۱۹۶، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۶۸، ۲۸۲، ۳۰۹،  
 ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۰.  
 نمرود داغ، بنای یادبود آنتیوخوس کماجنه ۲۸۱، ۲۹۶،  
 ۳۰۴، ۳۳۰.  
 نمرود - کلهر ۱۳۱، ۱۳۲.  
 نوزی (کرکوک) ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۶۷.  
 نهاوند، تپه گیان ۶، ۷، ۱۲، ۱۵، ۳۹، ۵۲، ۵۳، ۵۶،  
 ۶۷-۷۲، ۷۶، ۷۷، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۸۸-۹۱، ۹۳،  
 ۹۴، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۱۲-۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۱-۱۲۴،  
 ۱۲۶-۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۴۴، ۱۴۵،  
 ۱۴۷، ۱۴۹-۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۷۶،  
 ۱۷۷، ۱۸۰-۱۸۲، ۱۹۰، ۲۰۵.  
 نیپور ۱۵۵، ۱۶۷، ۱۷۰.  
 وان ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۵۴، ۲۶۹.  
 ورکانه (هیرکانیه، گرگان) ۲۰۰، ۲۹۳.  
 هالشتات ۱۶۱.  
 هرسین (لرستان) ۱۲۷، ۲۰۵.  
 همدان: اکباتانه ۶، ۱۱۴، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۳،  
 ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۶۹، ۲۷۹،  
 ۲۸۹، ۲۹۶، ۲۹۷.  
 یاریم تپه ۱۰۶.  
 یازیلی کیه ۱۳۴، ۱۳۵، ۲۷۶.  
 یزد ۲۲۸، ۲۷۹.

کیلوران (لرستان) ۱۱۸.  
 لاگاش، تل ۶۹، ۷۵، ۸۵، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۵۴، ۱۵۶،  
 ۱۵۷، ۱۶۱، ۲۵۸.  
 لرستان ۲، ۷، ۵۲، ۹۰، ۱۱۲-۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴،  
 ۱۲۷-۱۴۰، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۰-۱۵۲، ۱۵۷،  
 ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۶۹-۱۷۹، ۱۸۷، ۲۵۸، ۲۷۰؛  
 مفرغ لرستان.  
 لهستان ۱۵۳، ۱۵۶.  
 مجارستان (ترانسیلوانیا) ۱۵۳، ۱۵۵.  
 مسجد سلیمان ۲۸۲، ۳۰۸، ۳۱۰، ۳۱۱.  
 مصر: تسعویذ پیش از تاریخ ۲۸؛ تبرها ۱۹۲؛  
 تندیس های کوچک ۱۴؛ سفال ۹۱، ۹۶، ۱۰۴، ۱۱۵،  
 ۱۱۶.  
 مکران، شاهی تومپ ۴۶، ۵۳، ۸۸، ۱۰۰، ۱۱۲، ۱۱۵،  
 ۱۱۶.  
 موساسیر: معبد هلدیه ۲۰۳، ۲۰۶.  
 موسیان ۲، ۲۷-۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۹.  
 میسنی ۳۱، ۳۴، ۷۵، ۱۷۸.  
 مینوسی: کرت ۱۵، ۷۰، ۷۵، ۹۳، ۹۴، ۱۰۷، ۱۲۴، ۱۵۱،  
 ۱۶۵؛ چیرونی ۹۹؛ آجیاتریدا ۷۰؛ کنوسوس ۱۵؛  
 موچلوس ۱۵۱؛ فیله کوپی ۳۱؛ سیرا ۱۵۱.  
 نساء و اسب نسائی ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۷۶.  
 نقش بهرام ۳۲۹.  
 نقش رجب ۳۱۷-۳۱۹.

## نام اشخاص

- آراخوسیا، آراخوسیایی‌ها، هره‌وتی ۱۹۸.  
آریایی‌ها ۹، ۶۱، ۱۱۴، ۱۸۶-۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۷۳، ۲۷۸.
- آناهیت ۲۸۱، ۲۸۷، ۲۹۰، ۳۳۱، ۳۳۴، ۳۳۹.  
آنویانینی ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۰۸.  
آرتاواس (اردواز) ۳۱۸.  
اردشیر: — اول ۲۹۴، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۲۶، ۳۲۸، ۳۳۳، ۳۴۲؛ — دوم ۳۰۵، ۳۳۱-۳۳۳، ۳۳۹.  
اردشیر (هخامنشی): — اول ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۶۱، ۲۶۶؛ — دوم ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۵۵، ۲۸۰، ۳۲۰؛ — سوم ۲۳۷، ۳۲۰.  
اردوان پنجم ۳۱۴، ۳۱۸.  
اورارتسو، اورارتسویی‌ها ۱۷۲، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۰، ۲۲۷، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۳-۲۵۵، ۲۵۷، ۲۵۸ + ارمنستان.  
اهریمن ۳۱۸.  
ایرانیان ۹، ۱۸۲، ۱۸۷، ۱۹۹، ۲۰۰-۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۶۰، ۲۶۵، ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۸، ۳۲۲، ۳۴۴ + آریایی‌ها.  
بابک ۳۱۴.  
باکتریایی (باکتریا)، یونانیان (مردم) ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۷۸، ۳۰۱، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۳۳، ۳۳۷.  
بهرام: — اول ۳۰۴، ۳۲۶-۳۲۹، ۳۳۹؛ — دوم ۲۹۴، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۲۹؛ — سوم ۳۲۹؛ — چهارم (کرمانشاه) ۳۳۱؛ —
- کوشانشاه ۳۲۸.  
پارسه (فارس) ۱۸۷، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰.  
پرسوه (پروته)، پارتیان، پارتی ۱۸۷، ۲۲۴، ۲۸۷، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۱۶.  
پیروز، کوشانشاه ۳۲۴، ۳۲۸.  
تابال، توبال، تی‌بارنی ۱۴۳، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶.  
چلبی‌ها ۱۴۱-۱۴۳، ۱۶۴-۱۶۶، ۲۰۳.  
چلی‌بونیت‌ها ۱۶۴.  
خسرو: — اول، انوشیروان ۲۹۴، ۳۰۴، ۳۲۵؛ — دوم، — پرویز ۲۱۷، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۸.  
دیونوسیوس ۲۹۰.  
زروان ۳۰۵.  
سارگن: — اکدی ۱۹۲، ۲۶۴؛ — آشوری ۱۹۹-۲۰۴، ۲۰۶، ۲۲۰، ۲۳۲، ۲۷۶.  
سکا (سکستان)، سکاها ۹، ۱۴۱، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۷۹، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۲۴، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۷.  
سلوکوس نیکاتور ۲۸۳.  
سویارتو، سویاری ۱۸۳، ۱۹۷، ۲۰۱ + میتانی‌ها.  
سورن ۲۹۴، ۲۹۷، ۳۱۷.  
مغ ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۹۲، ۲۹۸.  
سیکلوپ‌ها ۱۶۶.  
شاپور: — بابکان ۳۱۳، ۳۱۴؛ — اول ۳۰۴، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۲-۳۲۶، ۳۲۸-۳۳۰، ۳۳۳؛ — و والرین ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۸؛ — دوم ۳۳۲، ۳۳۳؛ —

مادها ۱۱۴، ۱۴۲، ۱۵۲، ۱۹۹-۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۲۳،	سوم ۳۳۱، ۳۳۲.
۲۲۴، ۲۲۷، ۲۴۳، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۳، ۳۱۸.	شوریاش ۱۸۸.
مانا، مانایی (آذربایجان) ۱۷۲، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۱، ۲۰۳،	سائوش شتر ۱۳۷، ۱۶۷، ۱۹۷.
۲۰۹.	فراآنداره ۲۸۲، ۲۹۲، ۲۹۴.
مندا ۱۸۶، ۱۸۷.	قابیل و هابیل ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶.
ماه، ایزد ۲۶۸، ۳۰۲، ۳۲۵.	گوماتا، بردیای دروغین ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۴.
موشکی، موسخوی ۱۴۲، ۱۶۴.	کاتوس، هنرمند ۳۳۸.
مهرداد: - اول ۱۹۸؛ - دوم (کبیر) ۱۹۸، ۲۹۳-۲۹۵،	کاسپین‌ها، کاسپی‌ها ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۶، ۲۰۱-۲۰۳،
۲۹۷، ۳۱۶، ۳۲۵.	۲۰۸، ۲۱۶.
میتانی ۱۶۶، ۱۹۷-۱۹۹، ۲۰۱.	کاسی‌ها ۹۳، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۵۱،
میترا ۲۸۱، ۲۹۶، ۳۰۴، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۳۳.	۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۸۷، ۱۸۸،
نرسی ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۰.	۱۸۹.
نسیانی، هیتی‌ها ۱۸۷، ۱۹۵.	گنیشکه (مجسمه‌ی متوره) ۳۲۶، ۳۳۳.
ورث‌رغنه، بهرام ۲۵۴، ۲۹۷، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۲۹.	کوروش: - اول ۲۰۰، ۲۱۴؛ - دوم (کبیر) ۲۰۰، ۲۱۱،
هرمزد اول ۳۱۷.	۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۵-۲۲۸، ۲۳۹، ۲۶۱،
هرمزد، اورمزد، اهورمзда، ایزد ۲۱۱، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۸،	۲۶۲، ۲۶۵.
۲۸۱، ۳۱۶-۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۳۸.	کوفه‌ساتس، کهزاد ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۷.
هووجه (خوژّه، خوزستان، ایلام) ۱۸۷، ۲۰۰.	گرشاسب، رستم ۲۶۲، ۲۹۷.
هیرکانیه، امیر ۲۹۳، ۲۹۴.	گشنسپ، بوشاسب ۲۵۴.
یزدگرد دوم (بلاش) ۳۲۵.	گندافره ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۷.
	گودرز: - اول ۲۹۳؛ - دوم ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۰۴، ۳۱۶، ۳۲۱.



## نمایه

- آتشدان ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۶۸، ۲۹۵، ۳۰۷.  
آتشکده‌ها ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۳۶، ۲۵۴، ۲۸۲، ۲۹۸، ۳۰۷، ۳۱۰.
- آرامگاه‌ها: کوروش ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۹؛ داریوش ۲۱۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۵۳، ۲۶۸، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۲۰؛ صخره‌یی ۲۰۷، ۲۱۳، ۲۲۷، ۲۳۷.
- ابزار گچ‌بری و قالب‌ریزی در معماری: ربع‌گردی ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۵۳، ۲۸۵؛ قالبی ۲۲۱، ۲۳۹.
- اسب و ارابه‌ی فلزی ۴، ۱۴۵-۱۴۷، ۱۷۴، ۱۷۷، ۲۷۶، ۲۷۷.
- استودان ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۲۴.
- اشکال و تکنیک‌های سفالگری ۱۸، ۴۹، ۷۷، ۷۸، ۸۷، ۹۴، ۹۹، ۱۰۲؛ سفال نازک‌شده، شیاردار ۱۸، ۸۸؛ تقلید از سید بافته ۹۱، ۹۶، ۱۰۰؛ تقلید از فلزکاری ۱۱۲؛ تقلید از پوست ۸۶؛ تقلید از ظرف‌های سنگی ۹۳؛ برای آشپزی ۱۸، ۹۶، ۹۷.
- اشیای فلزی با شکل‌های زینتی: پرند ۱۷۵؛ سر عقاب ۱۶۰، ۲۷۰؛ شکمبارهی چینی ۱۶۰، ۱۷۸، ۲۵۸؛ سر هومبابا ۱۶۰، ۱۷۸؛ انارمانند ۱۶۰، ۱۷۶؛ ترکیب‌های حیوانات ۱۳۱، ۱۷۹، ۲۵۸، ۲۶۸.
- اصطلاحات معماری: آپادانا ۲۳۳-۲۳۶؛ بیرونی و اندرونی ۲۳۲، ۲۳۶، ۲۶۳؛ ایوان ۲۹۸؛ هدیش ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۸، ۲۶۵؛ گنج ۲۷۸؛ تچره ۲۳۶-۲۳۸، ۲۴۸، ۲۵۸.
- انواع سفال: دسته و لوله‌ی قوری به شکل حیوان ۱۰۸، ۱۲۴؛ اجاق ۱۱۶؛ اجاق بخاری ۱۱۶؛ نمکدان ۱۱۶؛
- جام شاخی ۹۴؛ گلدان به شکل حیوان ۱۲۲؛ سه‌پایه ۱۱۵.
- انواع شمایل‌سازی: نیایش‌کنندگان در برابر آتشدان ۲۱۱، ۲۶۸، ۲۹۵، ۳۱۳، ۳۱۴؛ ادای احترام فتودال‌های باجگذار ۳۱۶، ۳۲۹؛ انتصاب شاه ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۱۷، ۳۲۰، ۳۳۹؛ به تخت نشستن شاه ۲۶۶، ۳۰۱، ۳۲۴، ۳۲۹؛ دشمنان به خاک افتاده ۱۹۰-۱۹۳، ۳۱۶، ۳۲۱، ۳۲۲؛ مبارزه ۳۱۶؛ صف خراجگذاران، باجگذاران ۲۷۴-۲۷۹، ۳۰۳، ۳۲۲، ۳۲۹.
- این‌شوشیناک ۱۲۹، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۷، ۱۷۲.
- بت‌ها ۱۵، ۲۹، ۶۸.
- برسم ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۸۲، ۳۱۸، ۳۳۳.
- بشقاب‌های نقره‌ی ساسانی ۳۲۷، ۳۳۰.
- بناهای مصری (معمارها) ۲۳۲؛ مادی ۲۳۳.
- بنایی با سنگ ۲۲۷، ۲۴۱؛ سنگ صیقلی، ۲۴۱.
- پیکره و نقش آدم روی سفال: صف مردان ۳۰، ۳۱، ۴۰، ۷۶، ۷۷، ۱۰۱؛ چشم ۲۷، ۱۶۶؛ دست انسان ۲۶، ۳۲.
- تجهیزات جنگی: خنجر ۲۷۰؛ زره فولادی ۳۳۸؛ کمان ۲۷۰؛ غلاف ۲۷۰.
- تخت سلطنتی ۲۶۷، ۳۲۴.
- تزیینات در معماری: کنگر ۱۷۴، ۲۸۳، ۲۸۷، ۳۳۶؛ نخلچه ۱۷۴، ۳۰۰؛ گلمیخ ۲۳۹، ۳۰۰.
- تصاویر دیواری دوره‌ی هخامنشیان ۲۱۹، ۲۵۷، ۳۱۳؛ دوره‌ی ساسانی ۳۱۳، ۳۱۴.
- تصاویر شهبانوها ۲۹۲، ۳۱۷، ۳۳۰.
- تعریف‌ها: پیش از تاریخ مطلق ۲؛ تاریخ ۱۸۵؛ عصر

نوسنگی، عصر مس، عصر مفرغ؛ ۱؛ بدوی ۴۸؛  
طرح‌های طبیعی و تجربیدی ۵۰، ۶۲؛ تصویر تمام و  
تصویر نیمه تمام ۲۱-۲۳، ۳۰، ۴۴، ۵۰، ۶۲؛ تقارن  
متقابل ۱۷۱-۱۶۹، ۳۱۸؛ نسخه بدل ۲۷۵، ۳۰۴؛  
ترکیب ۱۷۰، ۱۷۹.

تعویذ ۲۶، ۳۲۵.

تعویذ سرگاو نر ۲۸، ۶۸، ۱۳۷.

جزئیات تزینی روی سفال، عناصر گیاهی و درختان ۴۴،  
۵۳، ۷۴، ۸۴، ۸۹، ۹۱؛ گلمیخ‌ها ۷۵، ۲۳۹، ۲۷۶؛  
طرح مدیترانه‌یی ۳۴؛ تعبیر و تفسیر معماری ۸۵،  
۹۱، ۲۰۴؛ منظره ۴۳، ۵۶، ۸۵، ۹۱؛ آسمان ۴۶.

جنگ‌افزار و ابزار فلزی: تبر و تیشه ۱۳۰-۱۳۵؛ تبر هلالی  
۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۹۱، ۱۹۲؛ دشنه و خنجر  
۱۳۶-۱۴۴، ۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۴، ۲۷۰؛ چنگال و نیزه‌ی  
سه شاخه ۱۴۷، ۱۴۹؛ چکش ۱۳۰، ۱۳۶؛ سرگز  
۱۲۵-۱۲۸؛ یوغ گردونه ۱۸۰؛ سگک سپر ۱۴۵؛  
وسيله‌ی کشاندن زه کمان ۱۷۸؛ لوله برای نوشیدنی  
۱۴۹؛ تیغ تیزکن ۱۴۴، ۱۷۴.

چوب‌کاری سقف و قسمتی از سرستون و جز آن ۲۱۰،  
۲۱۳، ۲۲۷.

حق قصاص ۱۶۲.

حیوانات در معماری: گاو نر ۲۴۸؛ اسب ۲۴۵، ۲۴۶،  
۲۴۸، ۲۵۴، ۲۵۵؛ شیر و گاو نر ۲۵۷، ۲۵۹.

حیوانات روی دو پا ۱۷۰.

حیوانات: متقابل نامتقارن (در مهرهای کرکوک) ۱۷۰؛  
۲۵۵، ۲۶۲؛ (در مجسمه‌های هخامنشی) ۲۴۸، ۲۵۴،  
۲۶۴؛ سر و دست مضاعف، سردیس‌ها ۶۶، ۶۸،  
۱۸۱، ۲۱۴، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۵۴-۲۵۶، ۲۵۹؛  
غولدیس‌ها ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۵۹.

حیوانات نقش‌شده روی سفال، پرنده‌ها، عقاب نشان  
خانوادگی ۵۵، ۷۹، ۸۳؛ مرغ بر پشت ۱۷۴، مقایسه  
شود با شکل‌های ۱۰۶، ۱۳۶، ۱۷۲، ۱۷۵، ۲۱۸،  
مرغان آبی ۵۷، ۵۸، ۸۵، ۱۷۵؛ گراز ۷۲، ۱۲۴؛ گاو  
کوهاندار نخستین که نسل آن منقرض شده ۵۱، ۵۶،  
۶۹، ۱۸۱؛ گاو نر ۴۵، ۶۸، ۹۰، ۱۰۱؛ شانه - حیوان

۸۳؛ سگ، تازی ۵۱، ۵۴، ۵۷؛ الاغ، اسب ۵۵، ۶۵،  
۶۶، ۱۸۰؛ بزکوهی ۳۰، ۴۷، ۵۱-۵۳، ۵۸، ۵۹، ۷۲،  
۱۰۰، ۱۰۱، ۱۴۵، ۱۷۴؛ پلنگ ۵۳، ۵۴، ۱۰۱؛ قوچ و  
گوسفند، کوهی ۲۳، ۴۷، ۴۸، ۷۲، ۱۲۴، ۱۷۴؛ مار  
۵۹، ۶۱؛ گوزن ۲۳، ۳۶، ۹۰؛ عصای ایسکوله‌پیو ۵۹.  
خانه‌ها، چهلستون، ستون‌دار، ایرانی ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰،  
۲۲۱، ۲۲۷-۲۴۰؛ روستاییان کرد ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۳۰؛

برج‌های سه‌اشکویه ۲۰۶، ۲۲۰، ۲۳۲.

خط و نشان‌های تصویری؛ ایلامی بدوی ۲۵، ۳۲، ۴۳،  
۴۴، ۶۵، ۶۶، ۶۸، ۱۸۵؛ جم‌دت نصر ۴۳، ۱۳۸؛ خط  
سندی ۱۸۵.

داده‌های مردم‌شناختی و باستان‌شناختی، ارتباط ۵، ۹،  
۶۶، ۱۶۵، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۸، ۲۰۱.

درخت سرو ۲۴۵، ۲۵۹، ۲۷۶.

دکمه و سگک ۱۱، ۱۲، ۶۹، ۷۴، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۷۷،  
دین هخامنشیان ۲۲۴، ۲۲۶.

رابطه‌های زمانی: بین فرهنگ‌های شرق نزدیک ۵، ۲۶،  
۲۸، ۳۹، ۵۲، ۷۷، ۸۷، ۹۱، ۹۶-۹۹، ۱۰۵، ۱۱۲،  
۱۱۴، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۸۴؛ بین فرهنگ‌های شرق  
نزدیک و شرق دور ۶، ۳۸، ۵۲، ۸۲، ۱۳۳، ۱۶۱،  
۱۸۰؛ بین فرهنگ‌های شرق نزدیک و اروپایی ۵، ۳۲،  
۳۹، ۹۴، ۱۰۳-۱۰۶، ۱۳۸-۱۴۴، ۱۵۳، ۱۶۱، ۱۶۷،  
روزنه‌های قاب‌گرفته‌شده ۲۸۱، ۳۰۹.

زینت‌آلات بدوی ۶۱-۶۵.

زینت‌آلات فلزی: النگو، دستبند ۱۴۰، ۱۴۹، ۱۵۲-۱۵۷،  
۱۷۰؛ قلاب و سگک ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۷۷، ۱۸۰؛  
موچین ۱۶۱؛ گوشواره ۱۵۳-۱۵۵؛ انگشتر  
۱۵۴-۱۵۶؛ حلقه ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷؛ سنجاق  
۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۸؛ طوق چنبره‌یی  
۱۵۲، ۱۹۲، ۲۷۷.

ژرف‌نمایی محوشده ۳۱۹؛ ژرف‌نمایی از بالا ۳۴۲.

ستون نارام‌سین ۱۳۱، ۱۹۰؛ ستون سنگی اینانوم ۲۷۶،  
ستون‌ها ۲۰۹-۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶-۲۱۸، ۲۲۷،  
۲۲۸، ۲۳۹، ۲۴۳-۲۴۹، ۲۵۵، ۲۶۸، ۲۷۹، ۲۸۲،  
۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۵؛ ایونیایی

گچبری تزئینی ۲۹۹، ۳۱۱.  
گنجینه‌ها: استرآباد ۱۰۶، ۱۱۱؛ ملگونوف ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۳؛ سیحون ۲۱۲، ۲۷۳، ۲۷۸، ۲۹۲؛ وترزفلد ۱۴۴.  
گیسوی بافته ۱۹۵، ۱۹۶.  
لباس مادی و پارسی باستان ۲۱۲، ۲۶۵، ۲۷۰، ۲۷۳، ۲۷۶.  
لوحه‌ی مفرغی از «ابدادانه» ۲۰۲.  
مجسمه: رنگ ۲۶۱؛ جامه ۲۶۴-۲۶۷، ۲۷۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۴؛ پرواز چهار نعل ۳۱۶، ۳۴۱؛ باور آیینی ۳۱۸، ۳۱۹؛ کاربرد فلز ۲۶۱.  
مجسمه‌های آشوری نمایشگر شهرهای ایرانی ۲۰۴-۲۰۶.  
مجسمه‌های کوچک آدمی، تندیس ۱۳-۱۵، ۲۹، ۱۸۲.  
مراسم ازدواج، پیش از آمدن ایرانیان ۹، ۱۸۳.  
مراسم تدفین ایرانی ۲۲۲-۲۲۶.  
مفرغ‌ها: لرستان ۱۱۳، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۷۴، ۲۵۷، ۲۷۲؛ اوردوس ۶۸، ۱۳۳، ۱۴۷، ۱۶۰، ۱۸۱-۱۷۳، ۲۴۰؛ اورارتو ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۷.  
مهر: مهرکردن ۱۲، ۴۳، ۴۴، ۶۱، ۶۹، ۷۱، ۷۴؛ استوانه‌یی ۱۲، ۴۳، ۴۵، ۷۰، ۷۳-۷۶، ۹۳، ۱۳۸، ۱۶۷؛ چاپنقشی ۷۲-۷۴، ۷۶، ۱۶۸؛ کرکوک ۹۳، ۱۳۶، ۱۶۶-۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۶؛ لرستان ۱۶۷.  
مهرها و برجسته‌کاری ساسانی ۳۲۹.  
مهندسان رومی در مجسمه‌سازی ساسانی ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۸.  
نشان، تاج: سومر باستان ۸۳؛ ساسانی ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۴.  
نشان‌های سلطنتی: گردونه ۹۰، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۸۰، ۲۷۶-۲۷۸، ۳۲۴؛ آرایش گیسوان شاه ۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۱؛ چتر شاهی ۲۶۲، ۲۶۳، ۳۳۶، ۳۴۱؛ زین اسب شاه، تخت جمشید ۲۷۶؛ بیشاپور ۳۲۲.  
نشانه‌های سفالگران ۲۵، ۳۲.

و ایونیایی بدوی ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۹۱؛ سرستون و سنگ پا کارقوس ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۹، ۲۹۱.  
سر آدم در مجسمه‌های هخامنشی ۲۵۶، ۲۵۷.  
سرستون‌های ساسانی ۳۳۴.  
سفالگری، تزئینات: عناصر هندسی ۲۵؛ نقش‌های زنجیره‌یی همپا ۳۳؛ ترکیب‌بندی قاب‌مانند ۹۰، ۹۴؛ بخشی از بدن حیوان که به عناصر تجریدی وصل شده ۳۷؛ ترکیبات مثلثی ۲۰، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۳۸، ۶۶، ۸۷.  
سکه‌ها: اشکانی ۲۹۲، ۳۰۱-۳۰۶، ۳۱۸، ۳۲۱، ۳۲۴؛ خسرو پرویز و هیاطله ۳۳۵؛ کوشان ۳۰۲، ۳۲۴، ۳۳۳، ۳۳۷؛ سکایی ۳۰۳.  
سلاح در اواخر عصر حجر، نبود ۱۰.  
سنگ تراشی، قطعات عظیم ۲۲۷، ۲۴۳؛ صیقل دادن ۲۴۳.  
سنگ چخماق و سنگ شیشه ۸، ۹، ۱۰، ۱۸.  
سنگ مرمر ۱۶.  
سنگ‌های بخش پایین دیوار ۲۶۱.  
سنگ‌های نیمه‌قیمتی: عقیق ۱۳۰، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۷، ۱۸۲؛ لاجورد و فیروزه ۱۱، ۷۵، ۱۴۱، ۱۵۰، ۱۶۷؛ مروارید اصل ۱۴۹.  
شانه گولروم، گوتلاند ۸۳.  
شباهت با معماری ۸۶، ۹۳، ۲۰۴؛ شباهت با منظره ۴۳، ۸۶، ۹۱؛ شباهت با آسمان ۴۵.  
شیر همدان ۲۹۶.  
ظرف دیاله ۵۳، ۹۰، ۱۰۰.  
ظروف فلزی ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۵، ۱۳۰، ۲۷۷، ۲۸۷، ۲۶۸.  
غلاف فلزی در مبلمان و معماری ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲.  
فلزات: آهن ۱۲۸، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۰-۱۴۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۵؛ مفرغ آب نقره داده شده ۱۳۳؛ آهن آب نقره داده شده ۱۴۰؛ روی ۱۵۷.  
فلز و معماری ۲۰۷، ۲۲۷، ۲۴۴.  
کمان ۱۰، ۲۹.

نشانه‌های سنگتراشان ۲۴۴.

نشانه‌های نمادین روی سفال: چلیپا، صلیب ۲۰-۲۳، ۲۷، ۲۸، ۶۶، ۷۰، ۱۶۳؛ حاشیه ۴۰، ۱۰۱؛ گره جادویی ۶۱؛ صلیب شکسته ۱۴، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۲۸، ۳۲، ۳۳، ۴۶، ۵۸، ۶۹؛ سه‌زانبوی چرخان ۴۹؛ زتا ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۴۸.

نقاشی دیواری: کوه خواجه ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳؛ قصر عمره ۲۹۴؛ سامرا ۲۶۶، ۳۳۷؛ تورفان ۳۲۲.

نقاشی و خالکوبی ۱۷.

نقش‌های روی پارچه ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۳۸. نماد ایزدان: اهورامزدا ۲۱۱، ۲۶۰؛ آشور ۲۶۰؛ ایشтар ۱۴۹، ۱۹۰، ۱۹۱؛ میترا ۲۰۹، ۲۱۱؛ شمش ایزد آفتاب ۴۶، ۸۵، ۲۶۰.

نماد ورق‌بازی ۳۳۶.

نمونه شمایل‌های یونانی: «اروس»ها ۳۰۰، ۳۳۷؛ نیک، پیروزی ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۲۱، ۳۳۴؛ ایزد بخت و اقبال ۳۰۱، ۳۰۴، ۳۳۵؛ خورسان خوره ۳۳۵.

لوحة‌ی یکم



تل باکون، تخت جمشید: دگمه‌های سنگی



تل باکون، تخت جمشید: آثار مهر روی گل

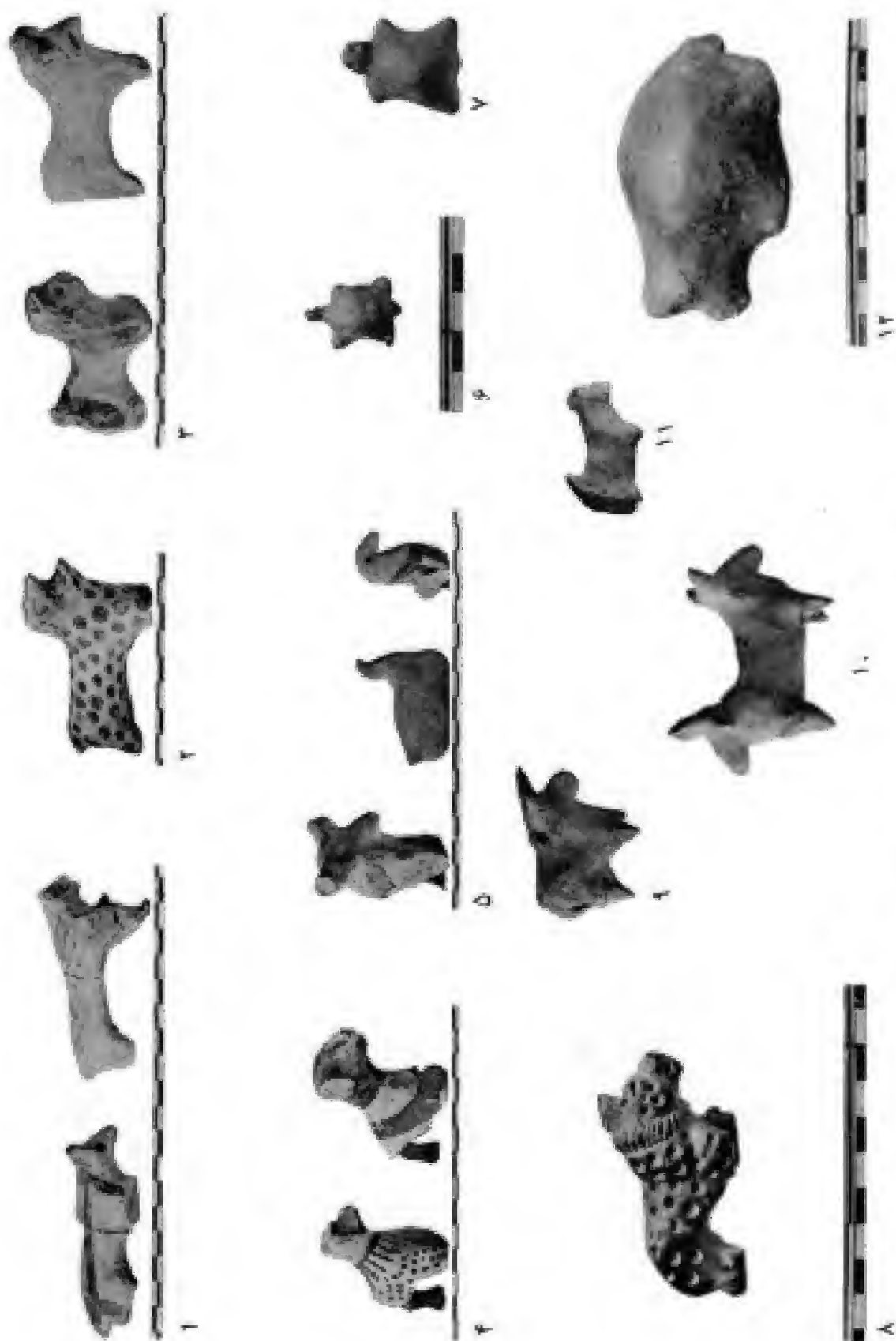
لوحة دوم



تل باکون، تخت جمشید: پت‌ها، از گل پخته و نقاشی شده



شبه گیلان و سامرا: پت‌های گلی



لوحة‌ای چهارم



نقش باغچه‌ای، نقش باغچه‌ای، نقش باغچه‌ای، نقش باغچه‌ای



نقش باغچه‌ای، نقش باغچه‌ای، نقش باغچه‌ای، نقش باغچه‌ای



لوچه‌ی پنجم



سارود: گلدان سرخ‌رنگ سیاه‌نقش



تل‌یاکون: تخت چمشید: بادیه با نقوش خول

لو‌ه‌ه‌ی ششم



تل باکون، تخت جمشید: جزئیات نقش پادشاه روی گلدان



تل باکون، تخت جمشید: جزئیات نقش عقاب روی گلدان

لوحة ي سفلى



تل باکون، سفلی جمشید: گلستان با نقش عقاب‌های در حال پرواز



تل باکون، سفلی جمشید: گلستان با نقش سر گاو در



کل رنگورن: شفقت چمشید، گلکان: با نقش: هلالی و برز کور کس



نوع جانی غلغلتم



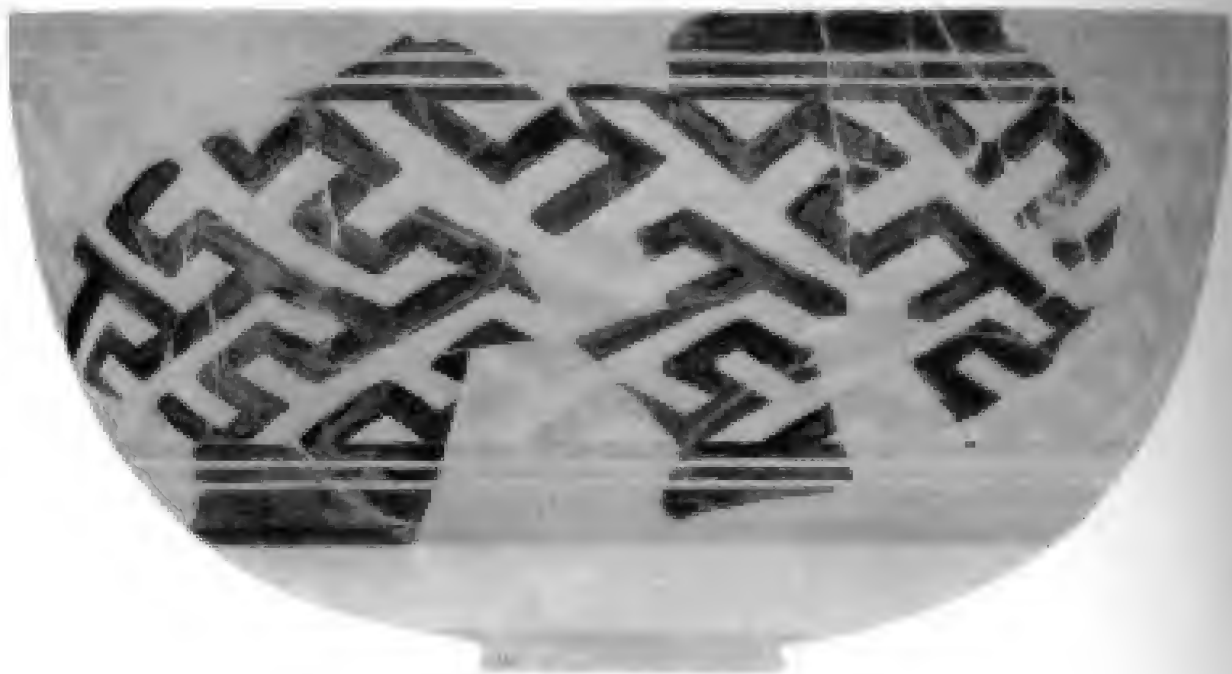
۳۰

کل رنگورن: شفقت چمشید، گلکان: با نقش: سر کار و پیش





تل باکون، تخت جمشید: گلدان با طرح حیوان شیری



تل باکون، تخت جمشید: گلدان یا انکاره‌ی رنجه‌ی خمیا



لوچه‌ای نظم



کل باکوری، تخت و چمبلیت، گلداران اسفند ازادان، با طرح ازادان، با طرح ازادان



کل باکوری، تخت و چمبلیت، گلداران اسفند ازادان، با طرح ازادان، با طرح ازادان

کل باکوری، تخت و چمبلیت، گلداران اسفند ازادان، با طرح ازادان، با طرح ازادان

لوچه‌ی یازدهم



تل باکون، تخت جمشید: سفال‌پاره یا نقش پلنگ



تل باکون، تخت جمشید: گلدان یا نقش بزرگ بز کوهی

لوخته‌ی دیوار دهم



تل باکون، تلک چشمد، جام با چلتی گوسفند کوهی



لوچه‌ی سیزدهم



تل باکون، تخت جمشید؛ دو گلدان سفروشی شکل



تل باکون، تخت جمشید؛ گلدان سفروشی شکل



تل باکون، تخت جمشید؛ گلدان جانورسان

لوحة نى چهاردهم



در کتب و خط سبک با نقشهای الهامی کار نموده و گاهی کلماتی را

لوچه‌ی پانزدهم



تپه گیاره، پیکر کارمیش، جسمینه، کار بر سفرتی، کمرچنگ



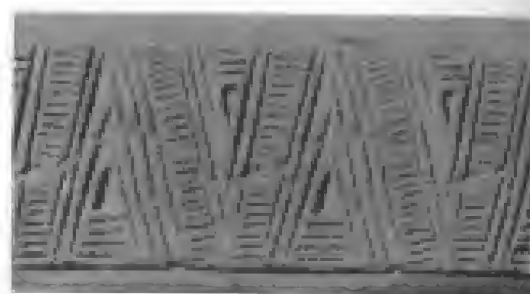
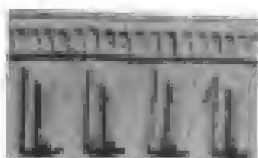
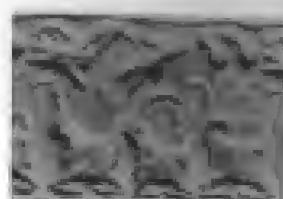
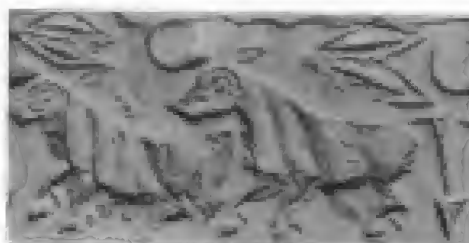
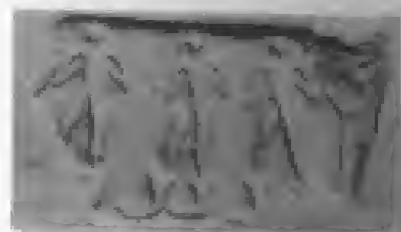
تپه گیاره، جام شامی

لوحتی شانزدهم



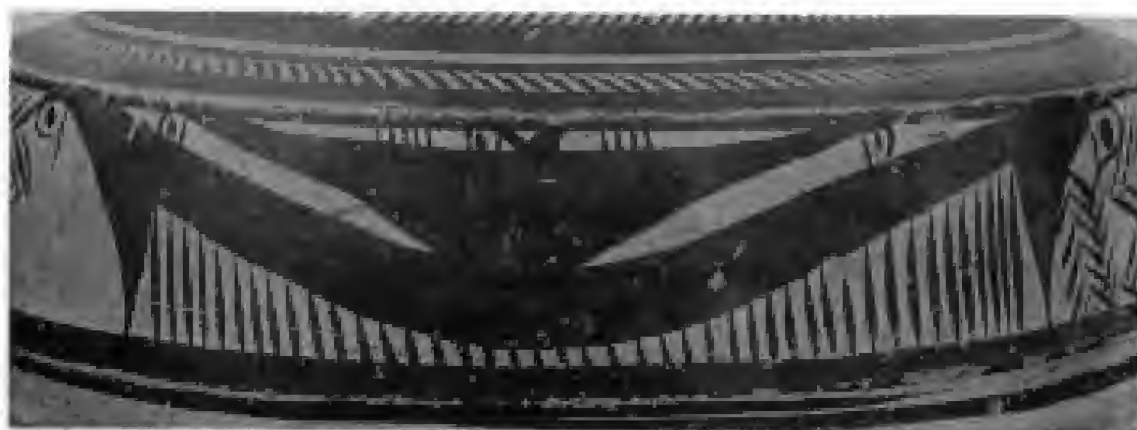
تپه گیلان: الواح مهر و تمبر و دایره‌های مهره‌نگارانه یا سکه‌ای.

لوحة ي. طه



ایران: موزیه اثر مهر استوانه‌ها

لوحة ی هجدهم



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: شانه - حیوان



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: عقاب



تپه گیان: جزئیات نقش روی گلدان: مرغابی

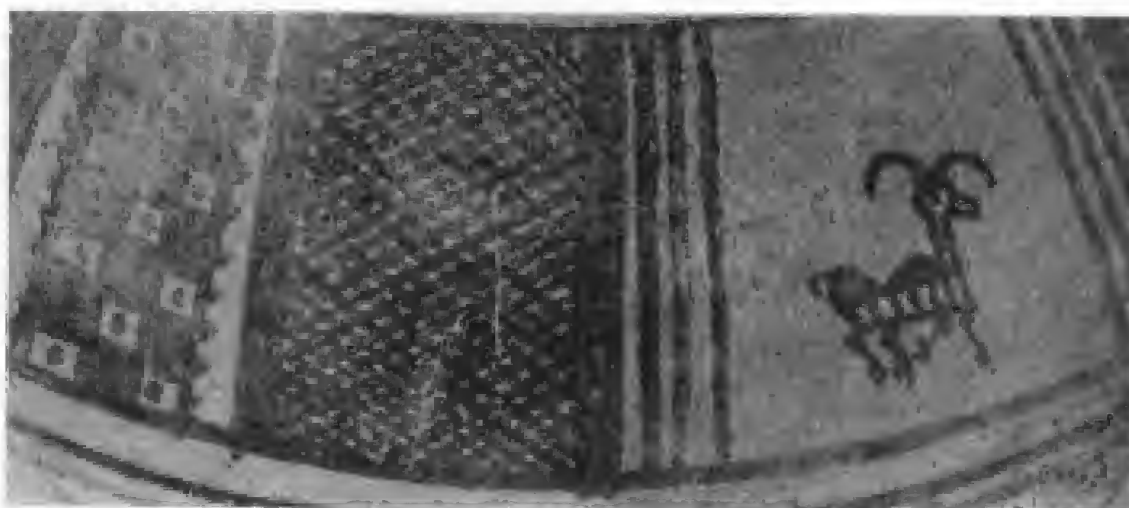
لوچه‌ای، نوزدهم



ته گیان، جزئیات نقش روی گلستان، عقاب و کفتار



ته گیان، جزئیات نقش روی گلستان، بز کوهی



ته گیان، جزئیات نقش روی گلستان، گوسفند



لوحة ای، بیستم



تیمه گدازان، پنج گدازان، کور و کور، با نقش، و در کور

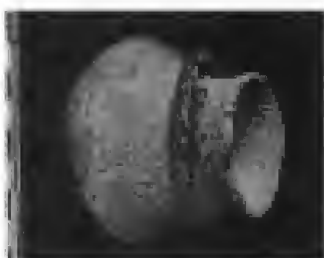


نوعه‌ای بیست و یکم



شبه گیان: شرف لاری یا تصویر مراسم مذهبی

لوچه‌ای پیست و دوم



پرستان و خمار ایران: مکتب گلستان

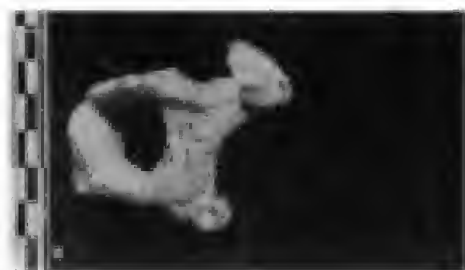


لوته‌ی بیست و سوم



شمال ایران: ده گلدان سفالی با رنگ‌های سیاه، خاکستری و سرخ

لوحة بیست و چهارم



در سفال چاق و رسدن از بین شهرین و شبه گیلان  
 دو کفدان (یا شکرکده‌های) مستطایم از جنسالی شیران و کفدان سنگی سیم‌سوز (سوزن‌های) چاق و پیرایه، «خاک‌پوش‌ها»



پنج گلدان مسی از دوره ساسانی با سده قوی از پیشینه، ظروف مسی از گیلان (موزه ایران باستان)



پنج گلدان مسی از دوره ساسانی با سده قوی از پیشینه، ظروف مسی از گیلان (موزه ایران باستان)

لوچه‌ی بیست و ششم



تپه گیان: سه سرگرز مقرانی



تپه‌وند: تبر سنگی



تپه گیان: سه سرگرز سنگی

نوعی بیست و هفتم



تهه گیان در اورستان: انواع تیر چنگلی، کلنگی و انگشتی



لوحه‌ای بیست و هشتم



در تپه‌های منطقه از تپه گیلان، در طبقه از گورستان  
 خاچوری با دستهای مسکون و خنجرهای شعریه‌ای «اوری» و نیز گورستان و یک قسمتی

لوچه‌ای بیست و نهم



تپه گیان، زنگوله‌های مفرغی



تپه گیان، لکام مفرغی؛ لرستان؛ زنجیر لکام مفرغی

نوعه‌ای سیم‌ام



تپه گیان: قطره‌های طلوعی و طلوعی دیگر زینورآلات ساخته شده از طلا، نقره و عقیق رنگارنگ

لوخته‌ای سی و یکم



از سیستان و شمال ایران: نه مجسمه‌ی کرچک، موزایی حیوانات



شهریار: پیلچه‌ی سفید، مناسبت مراسم آیینی



عمرانی: تندیس‌های کوچک طلا (از سده ششم)



شبه‌گنبد: تندیس‌های کوچک سکه‌ای

لوپته‌ی سسی‌والود



استفان: تندیس‌های سکه‌ای (از سده ششم)



شبه‌گنبد: تندیس‌های سکه‌ای

لوحتای سی و سوم



نقش رستم: نقش برجسته ی ایلامی



کورنگون: نقش برجسته بر صخره ی طبیعی

لوحة ای سی و چهارم



کوردنگون: چهار تصویر از جزئیات نقش برجسته





دایره سنگی: آرامگاه کوهستانی



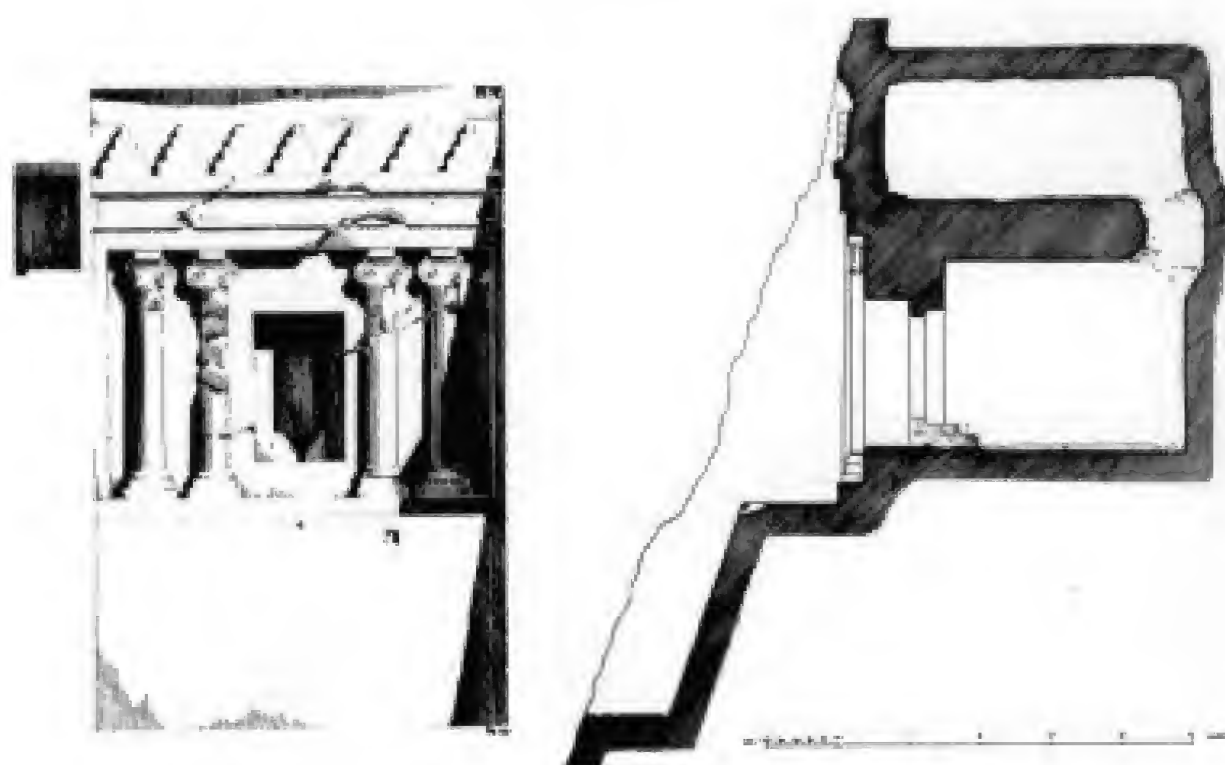
دیوار دایره: آرامگاه کوهستانی



لوتهای سی و ششم

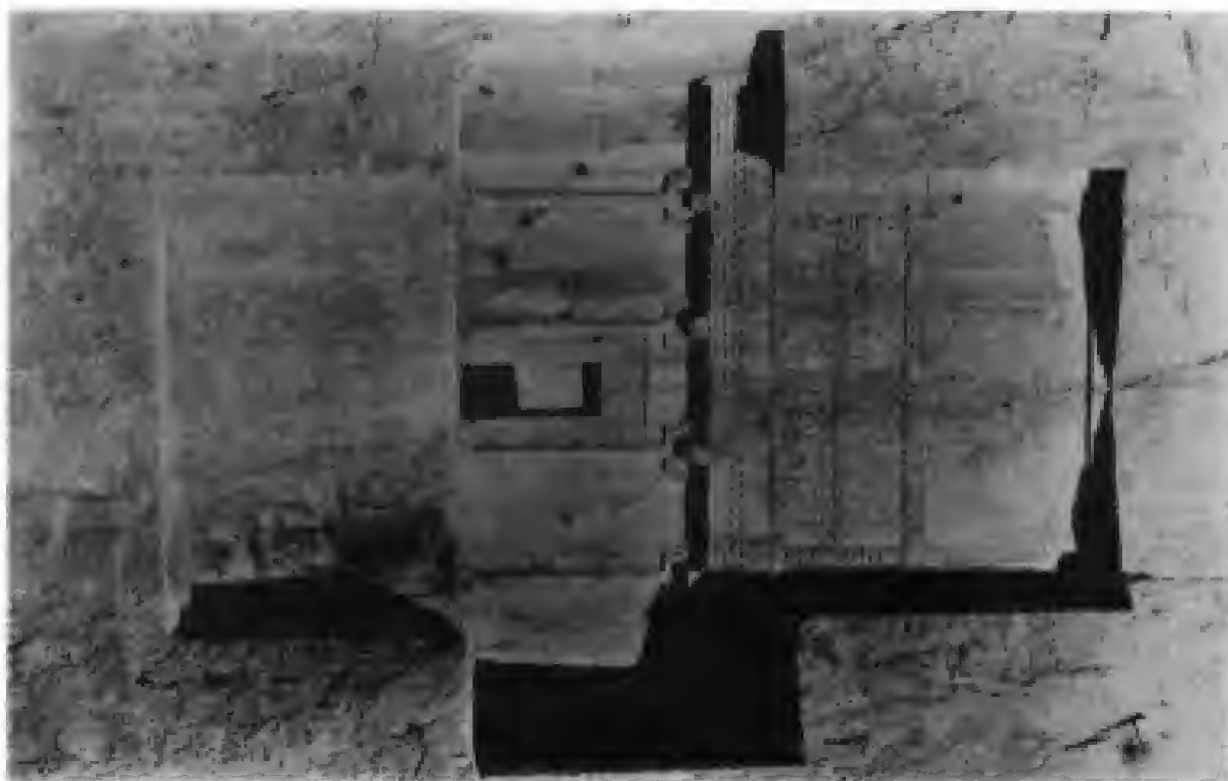


لوچه‌ی سی و هفتم



دائر دختر: نقشه‌ی کلاه، نما و مقطع

لوحة یسی و هشتم



نقش رستم: آرامگاه خشیارشا



نقش رستم: آرامگاه کوروش



پاشان گان: سر سطلو ده شپور



پاشان گان: سر اسبیه



پاشان گان: پامپه سقور قاشق ابروش

لوحة چهارم



پاسارگاد: زیربنای تخت سلیمان



زیستون: پایه‌ی حجاری شده‌ی کوه

لوچه‌ای چهل و یکم



نقش و سیم: کعبه‌ای زردشت



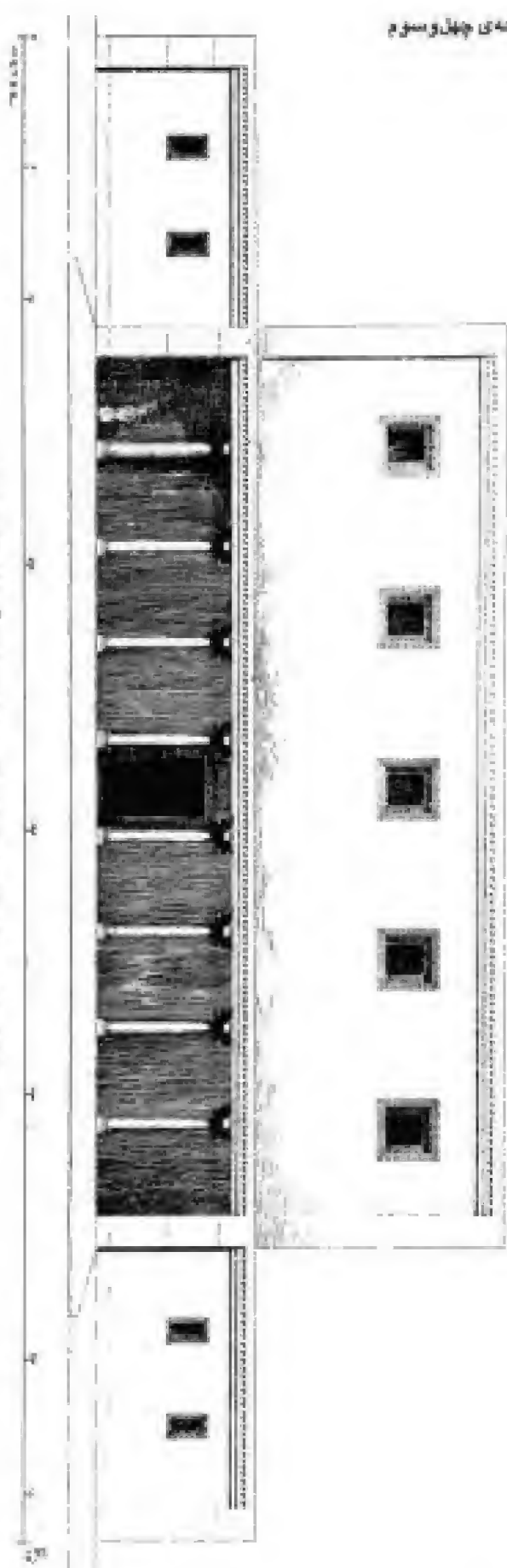
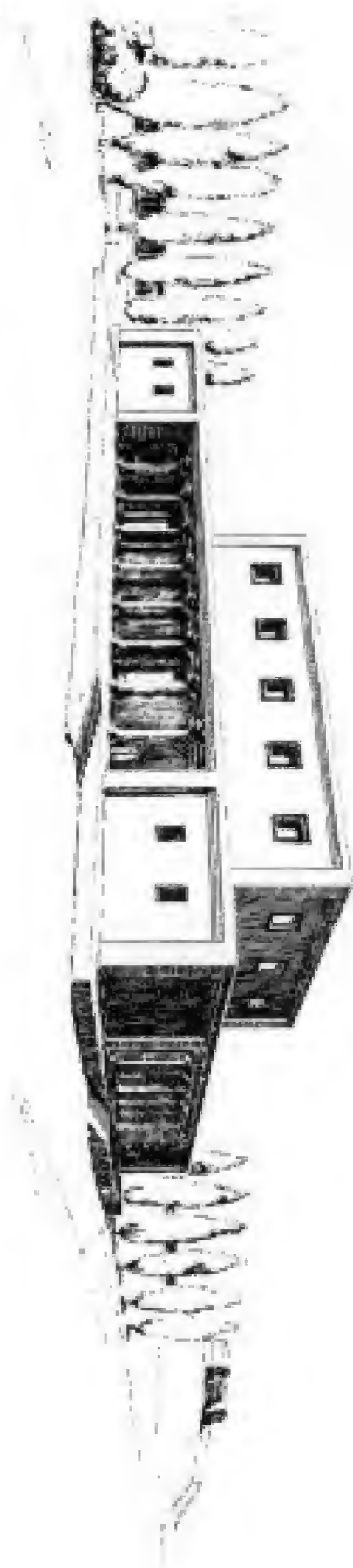
پاسارگاد آرامگاه کوروش

لوحة ی چهل و دوم





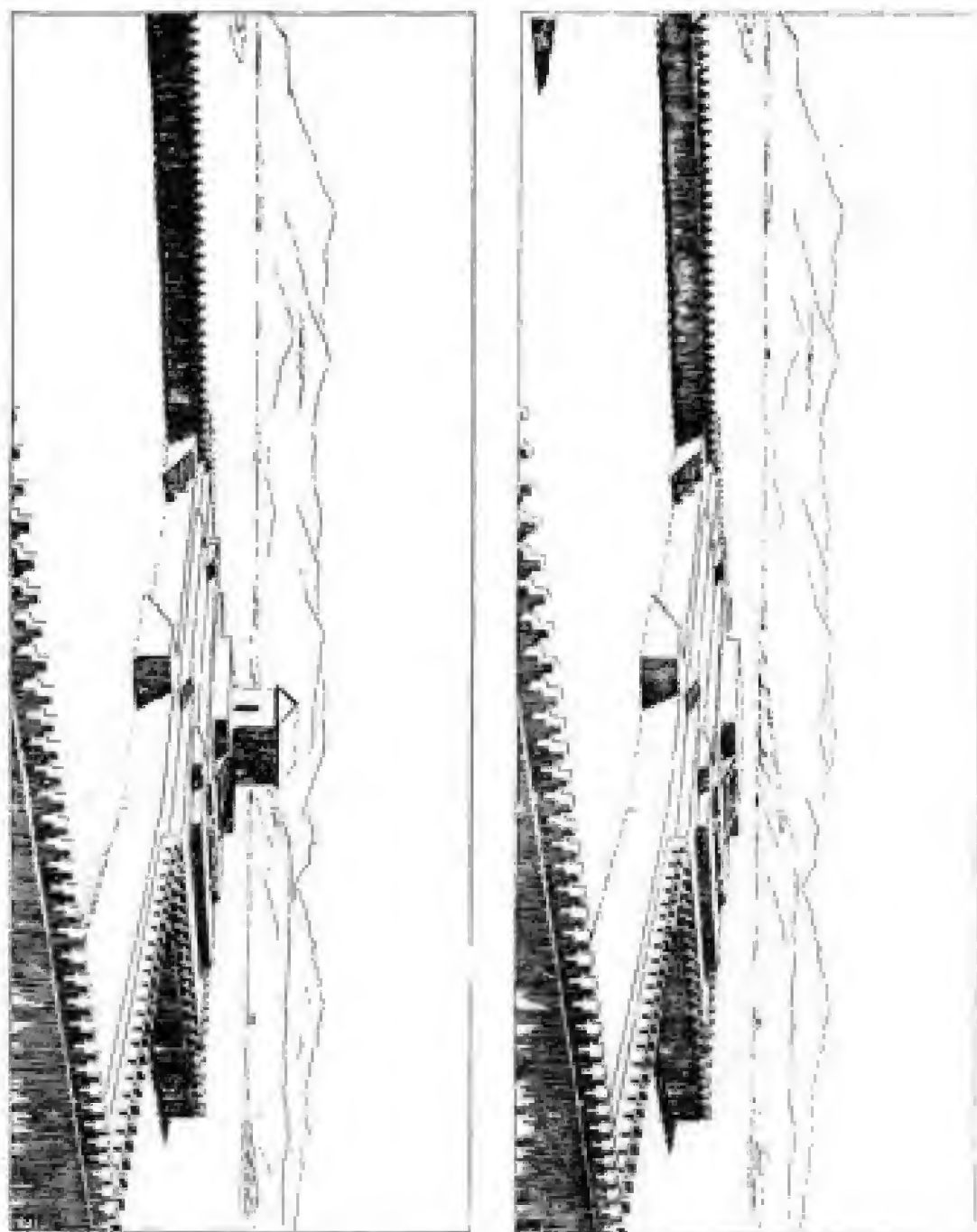
نویسه‌ای چهل و سوم



پاسار گاه: منظر وی چار و ساری شده‌ای کاخ و اس و ر نقشه‌ای شدی آن ابرام افند کز قضا

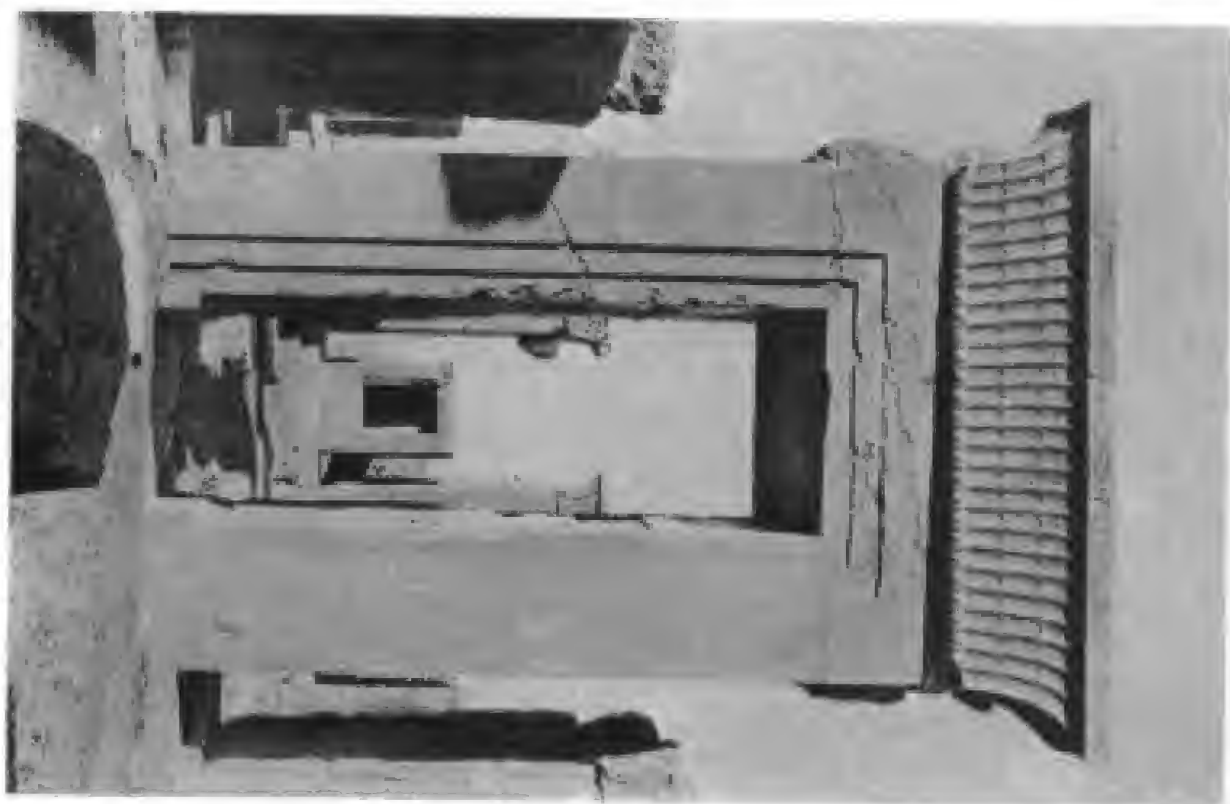


# لوحةى چهل و چهارم



پاشاى كارت كو منظره دى بازار سارونى خنده او دى پاشاى كارت

لوحه‌ی چهل و پنجم



تخت جمشید: ایوان کاخ چهارم



تخت جمشید: ایوان ورودی آرامگاه اردشیر

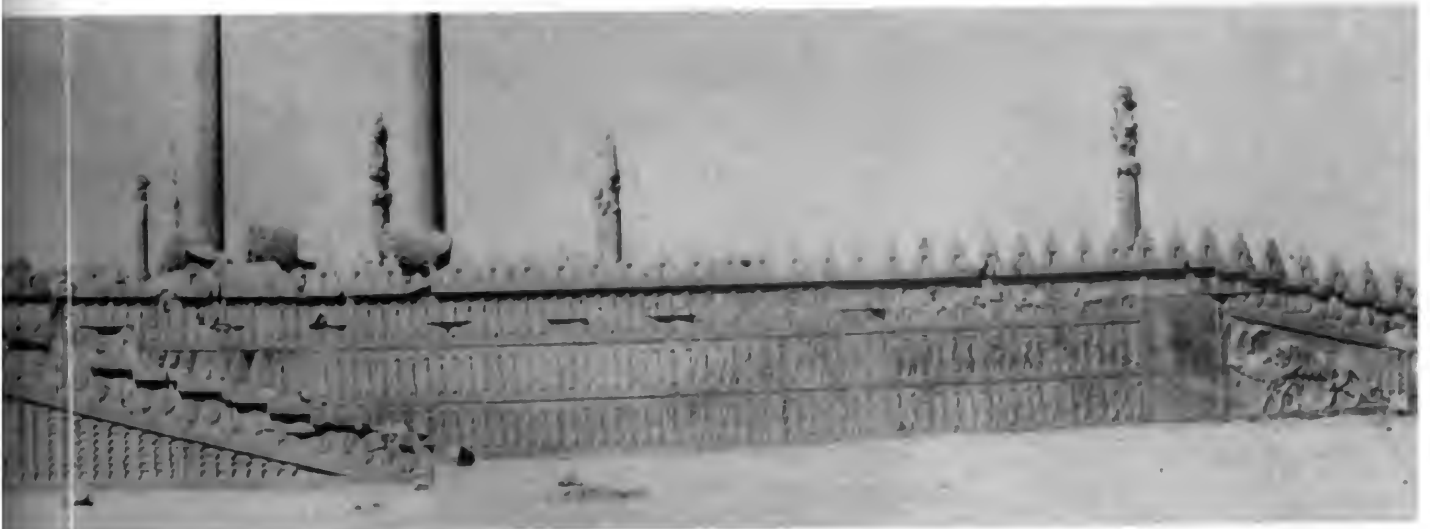
لوحه‌ی چهل و ششم



تخت جمشید: غول‌نیس سر گاو در کنار کان سنگ.



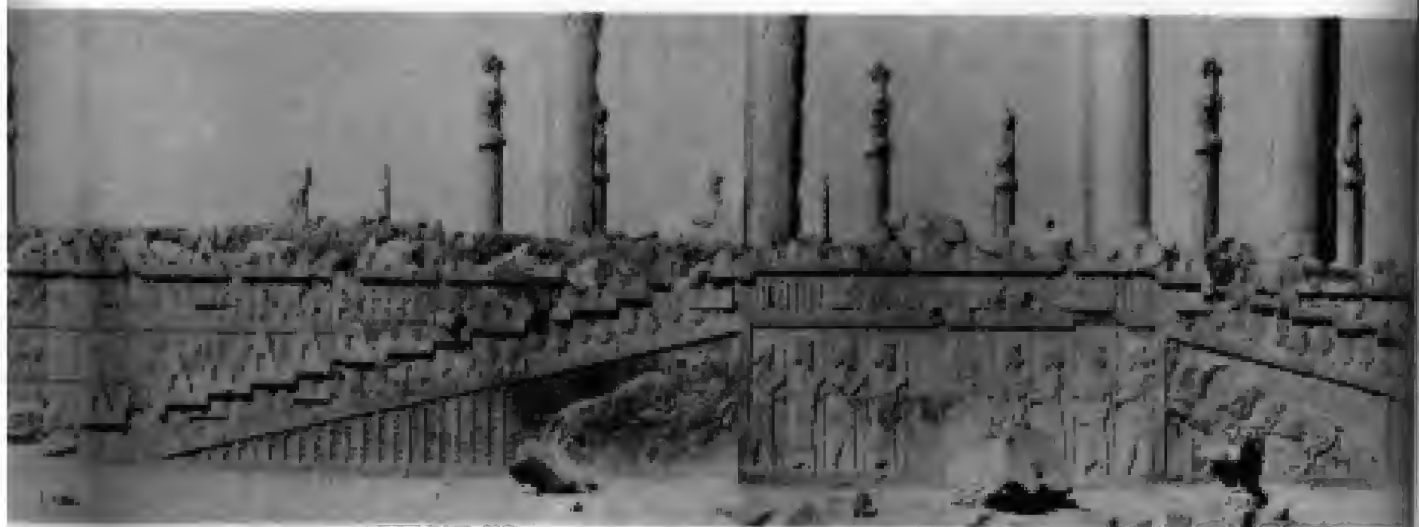
تخت جمشید: کان‌های استخراج سنگ.



لوحة‌ی چهل و هفتم



تخت جمشید: منظره‌ی سراسری تختانی



تخت جمشید: نمای سراسری صفا قراچینگزاران



لوحة پن چهل و هشتم



تخت جمشید و آرامگاههای آن - بازار سازان کی بنیوی، پیشانی بازار سازان کی بنیوی (پلوی) - قفسه کور نشینا



نوعه‌ی چهل و نهم

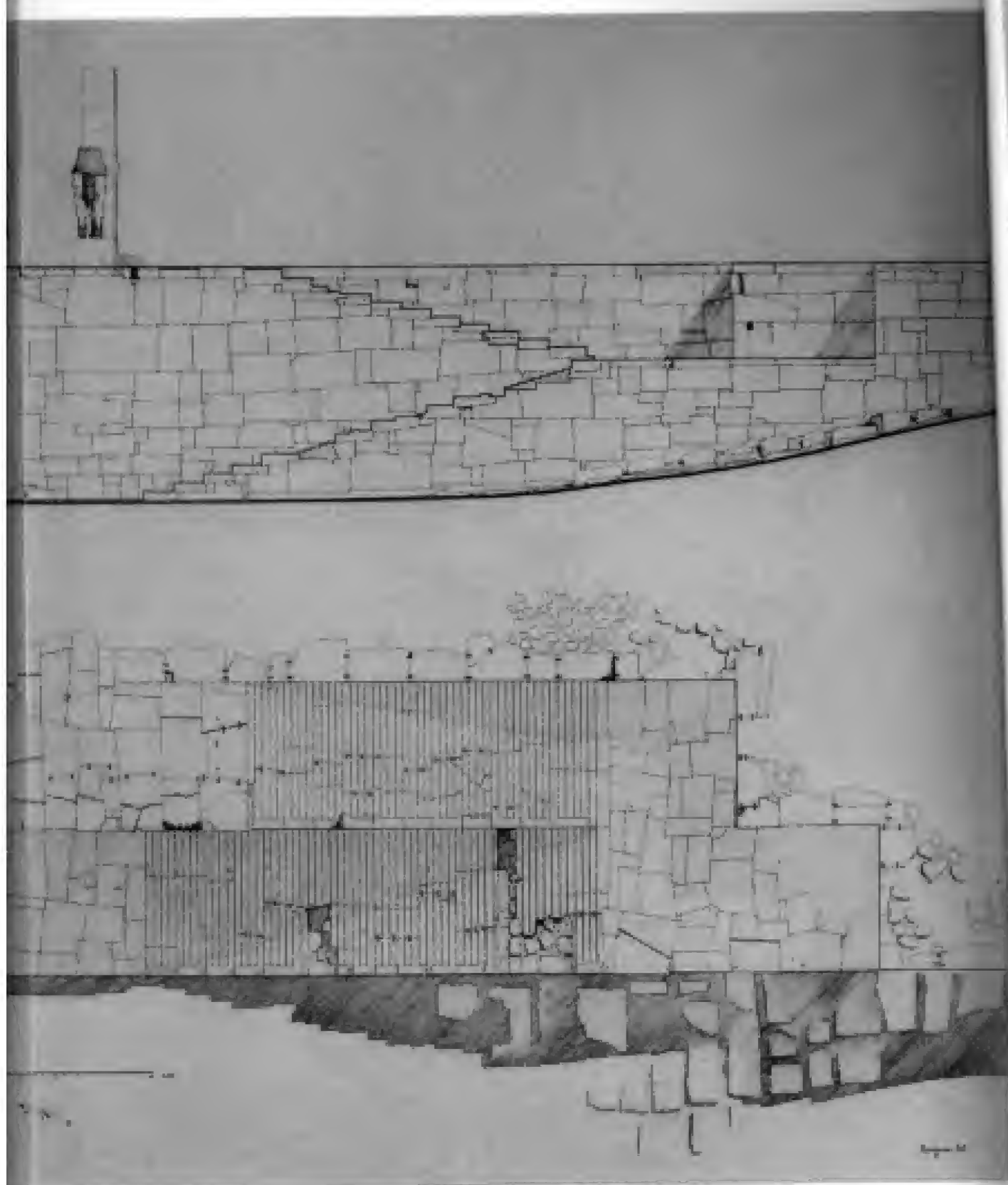


تخت جمشید: دروازه‌ی اصلی

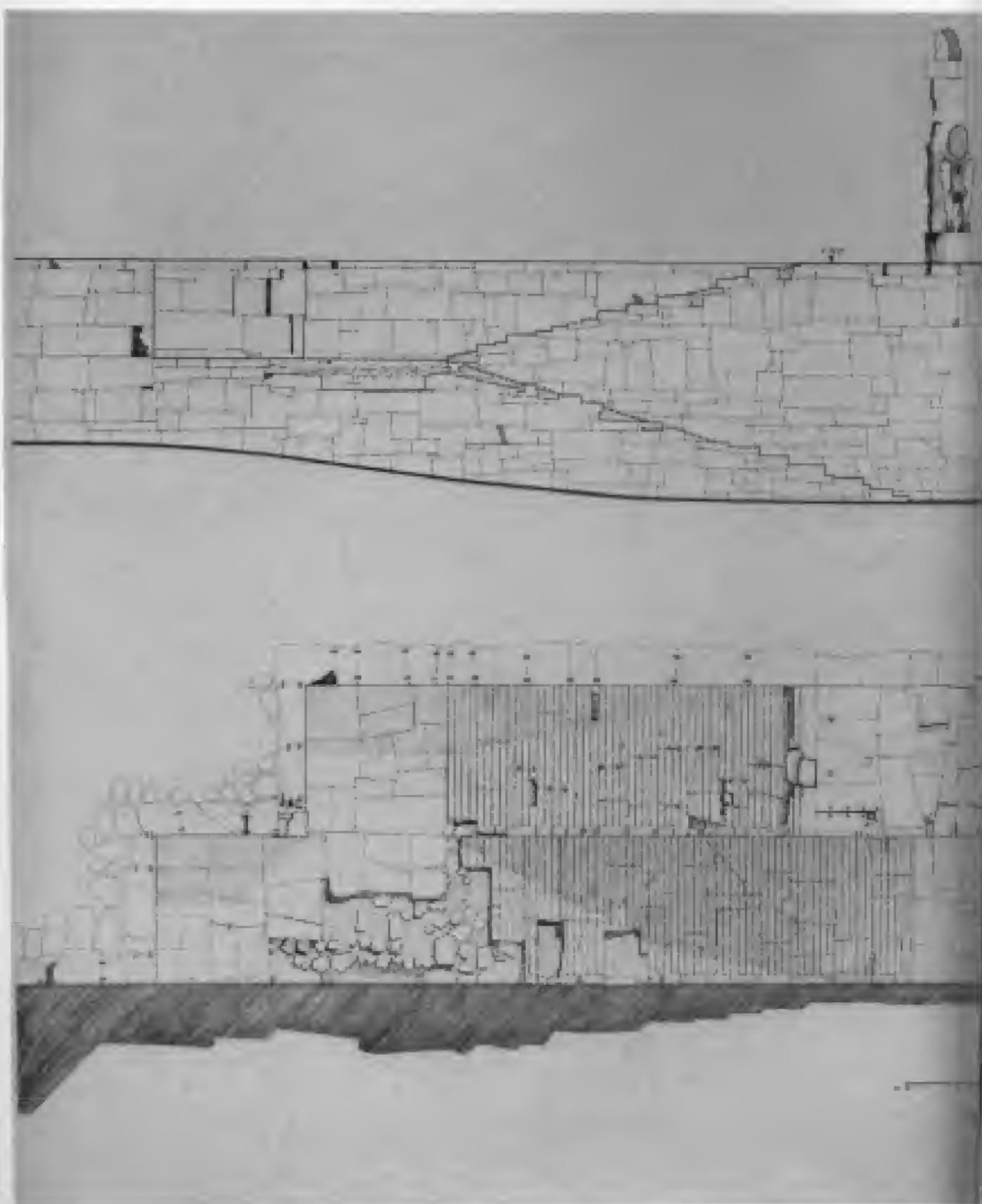


تخت جمشید: پلکان بزرگ

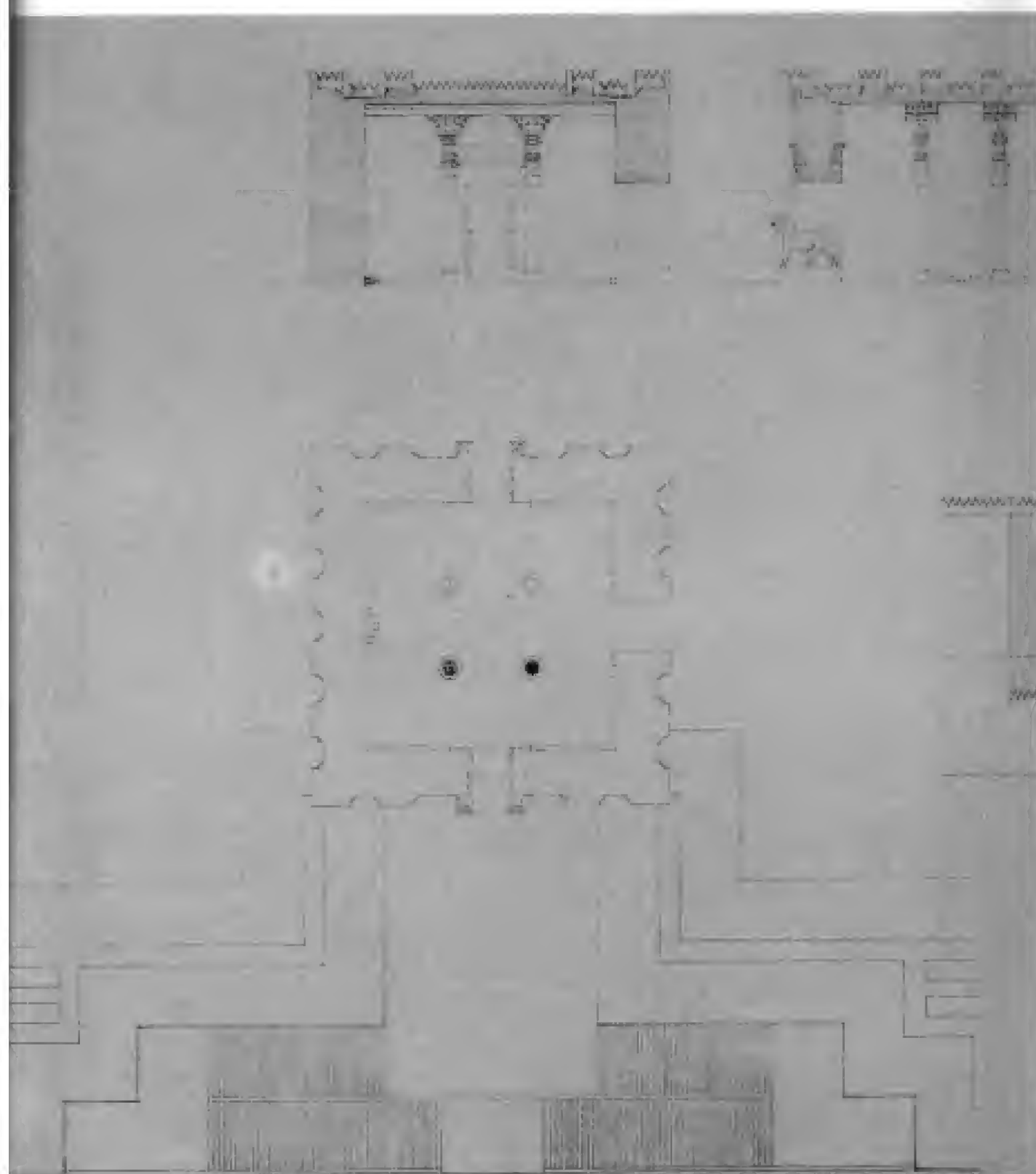




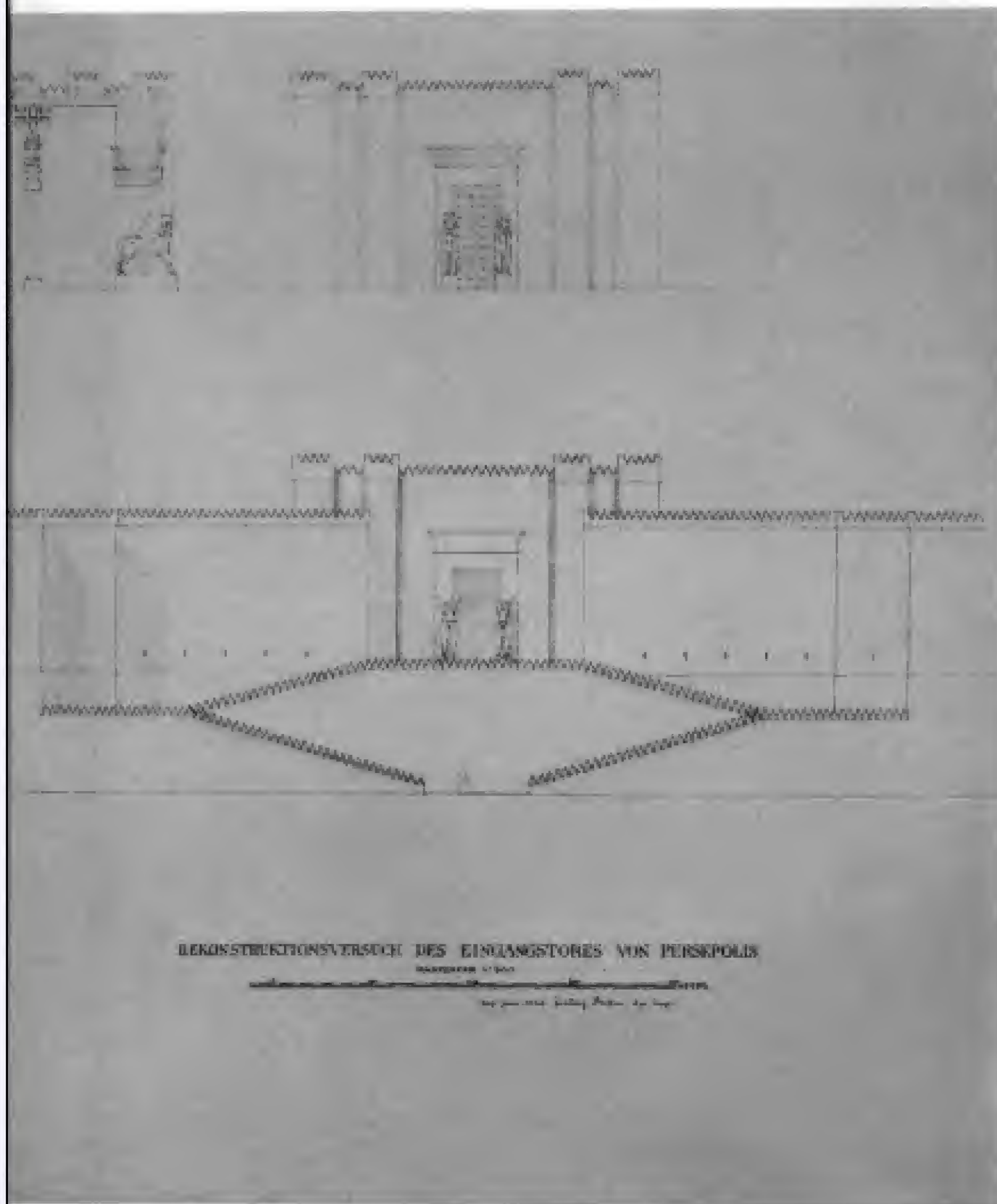
تخت جمشید: پلکان بزرگ، نما (پنجره)



درج برکنار و نقشه‌ی کف (مروج عروسی‌نقد)



ی اصلی بازسازی (طرح افد گرفتار)



لوحة پنجم و دوم

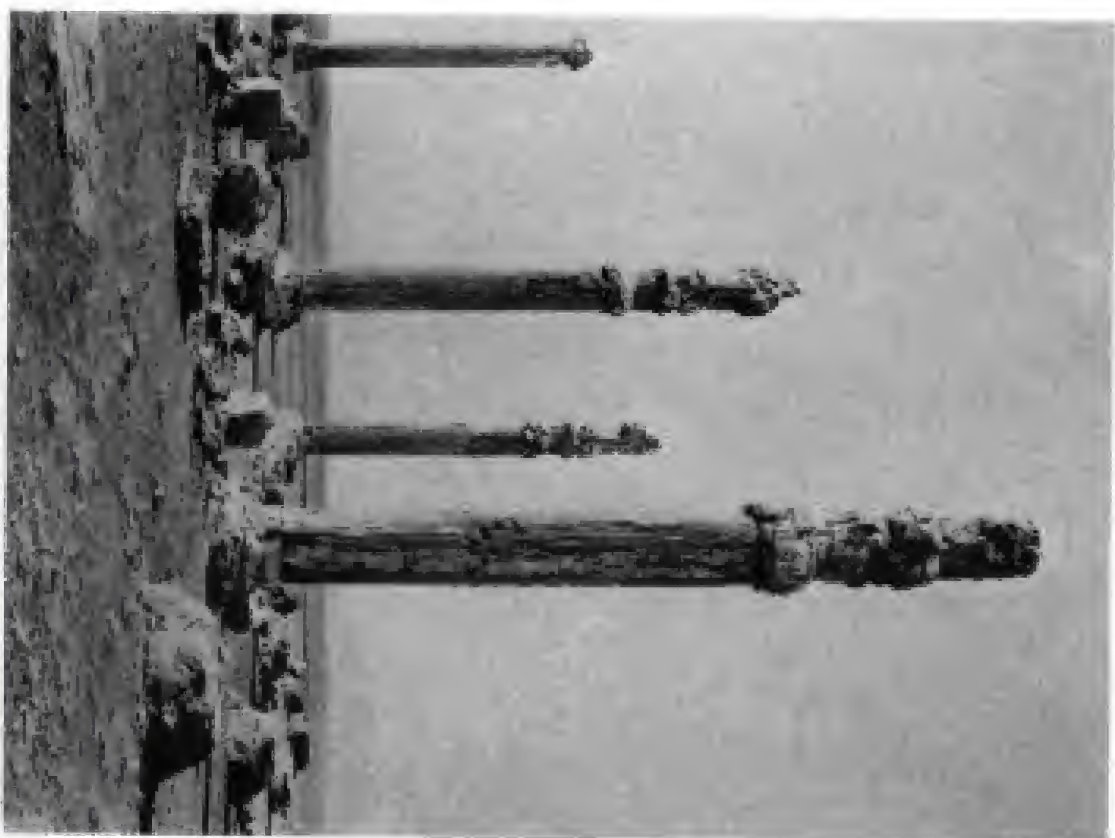
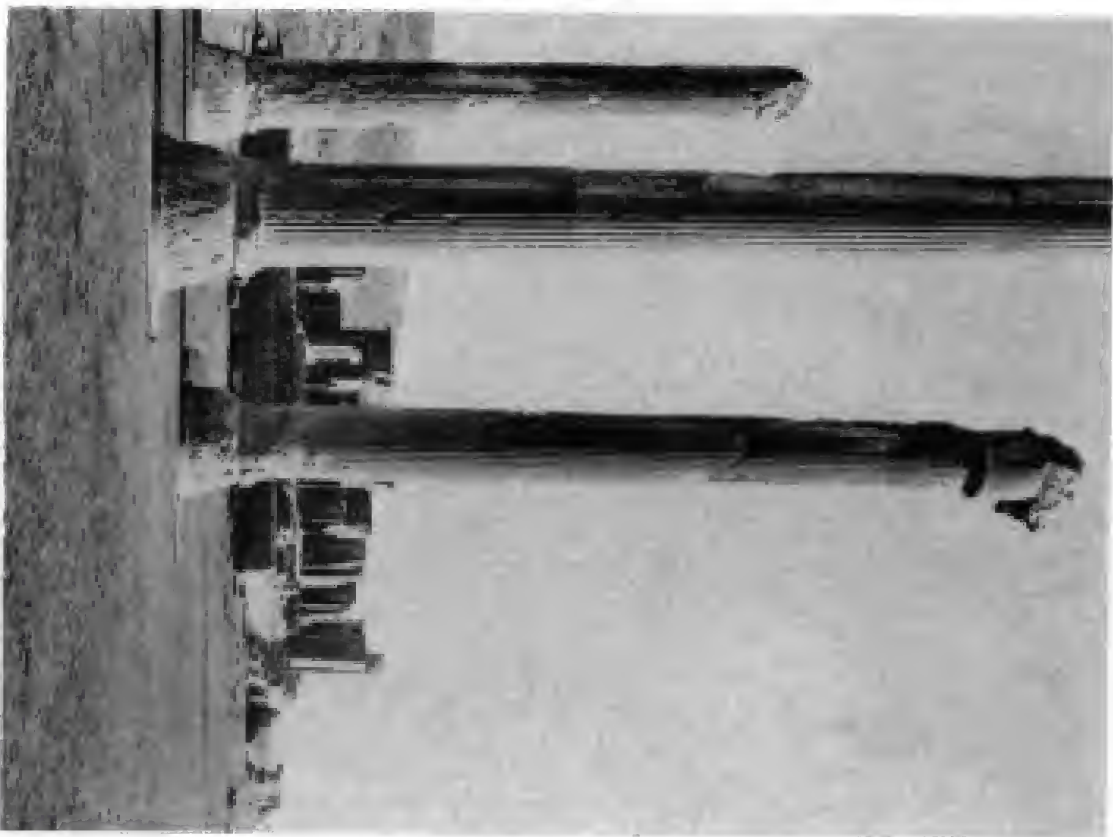


شکست همشید: دیوارهای زاویه‌ای شمال شرقی



شکست: چشمت پله‌های دروازه‌ی سه‌دره

لوچه‌ی پنجاه و سوم



تخت چمکینیا سفیدرنگی آریانا



لوچه‌ی پنجاه و چهارم



تخت جمشید: کاخ تهره‌ی بارپوش



تخت جمشید: کاخ هدیش خشیایرشا

لوحة پنجاه و پنجم



تخت جمشید، پلانهای کاخ هخامنشی



تخت جمشید، رواق کاخ چهارم



لوچه‌ی پنجاه و هشتم



تخت چشمترا مسواریه سقون کاج آهلی  
پاشا کات چایه سقون

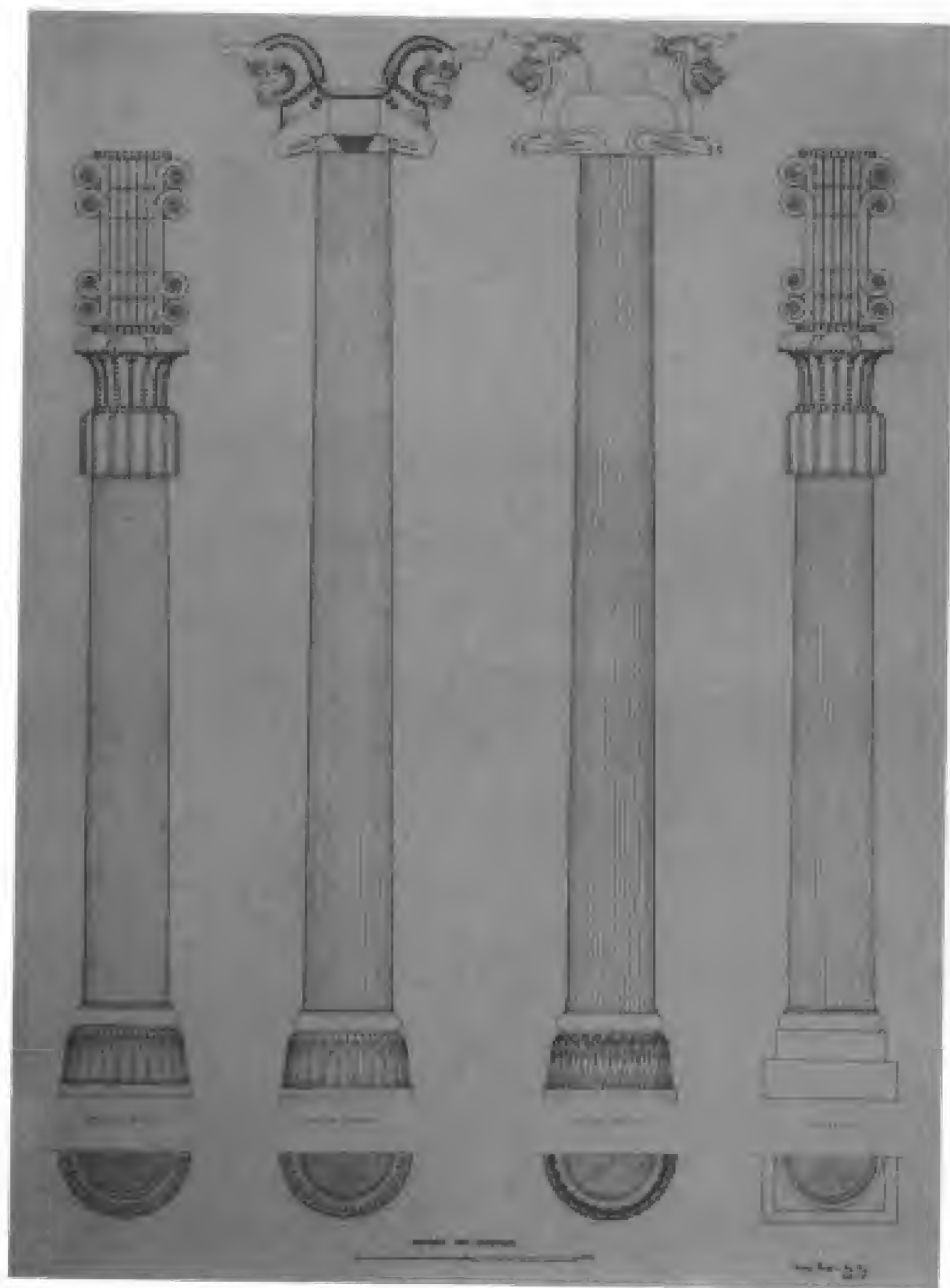


تخت جمشید: ستون‌های آپادانا



تخت جمشید: ستون‌های دروازه اصلی

لوحة پنجاه و هشتم



تخت جمشید، آپادانا، چهار نوع ستون (طرح الف، ب، گ، د)

لویدی پتجا دوتهم



تخت جمشید دی واری، اعلی، گارو



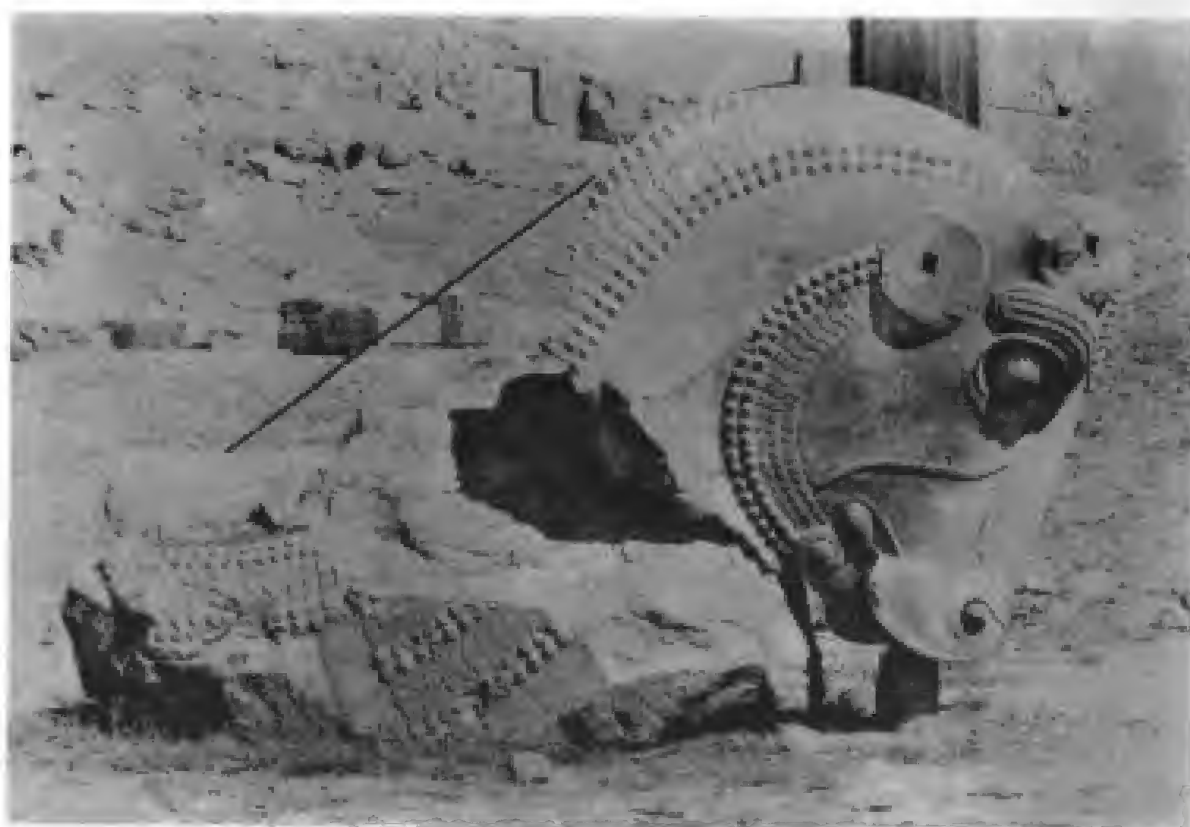
تخت جمشید دی واری، اعلی، گارو، با سحر استان



لوچه‌ی ششم



لُخت چمشیده: دروازه‌ی داخلی، سرستون گاو تر دوتایی



لُخت چمشیده: تالار سنگستون، غولنیش گاو تر

لوچه‌ی شصت و یکم



لوحة شصت و دوم



تخت جمشید، تهر، سر گاو تر



تخت جمشید، تهر، سر شیر



لوچه‌ی شصت و سوم



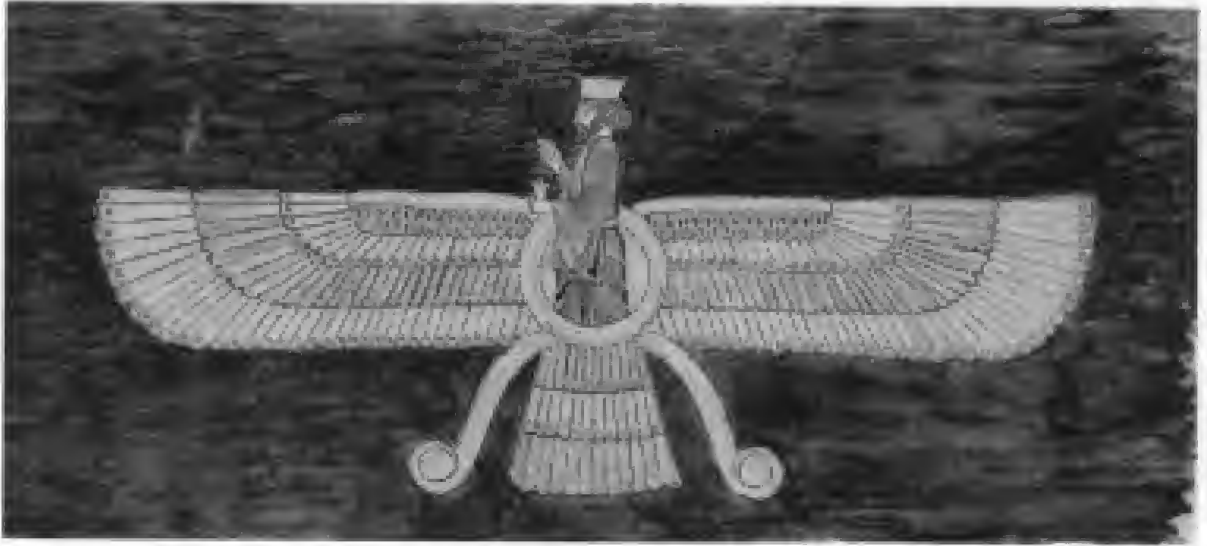
تخت جمشید، پلکان: ابو الهول ها و ترمین خورشید



تخت جمشید، پلکان: ابو الهول در



لو جہی شصت و چہارم



تخت جمشید: تالار صد ستون، شہاد اہور مزدا

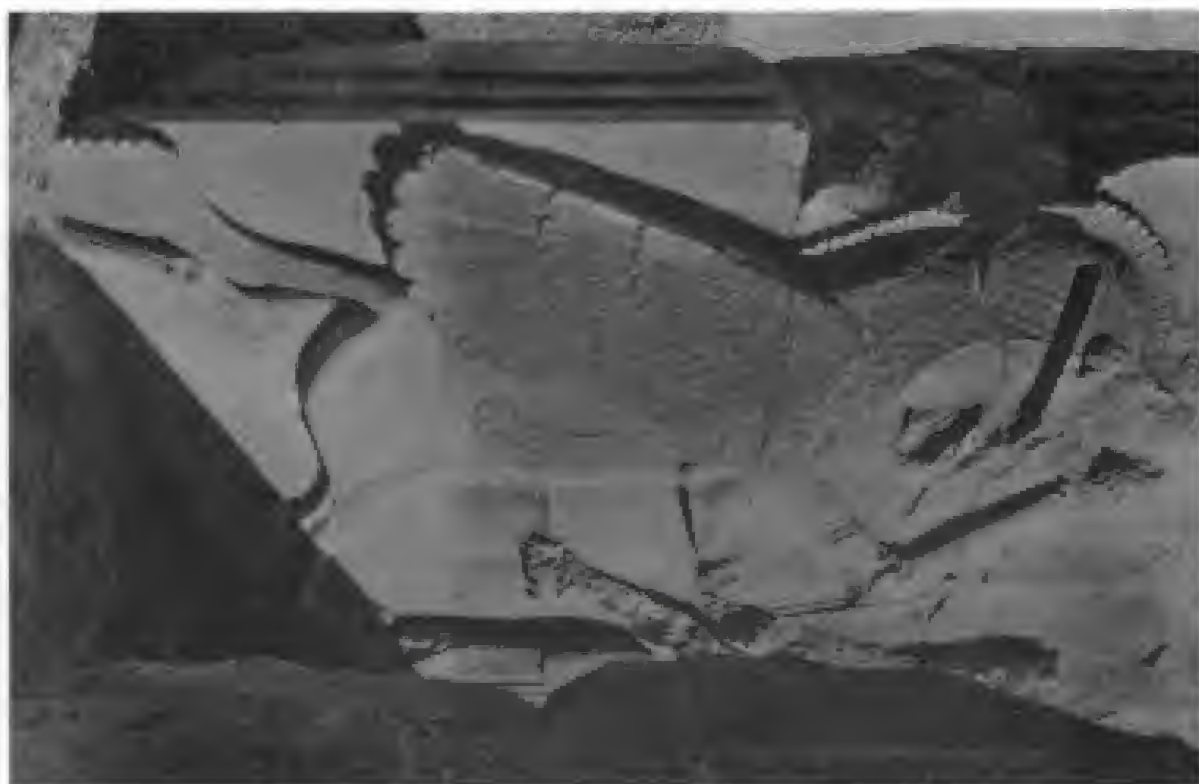


تخت جمشید: تالار صد ستون، شہاد اہور مزدا

لوچه‌ی شصت و پنجم



تاریخ و جغرافیای ایران - فصل دوم - بخش اول - صفحه ۲۹



تاریخ و جغرافیای ایران - فصل دوم - بخش اول - صفحه ۲۹

لوحة ی شمس و ششم



نقش چمکین تالار همدستون اچنگ پهلوان با شیدا



نقش چمکین تالار همدستون اچنگ پهلوان با گور مرا



لوحة‌ی شصت و هفتم



پار عام از پیشتر اول



تخت جمشید: تالار هشتاد و یک

أولئك الذين هم في حقيقته



لقد وجدنا في هذه المخطوطات آثاراً من حركاتهم الأولى في شغلهم



لَوْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ



لوحتای هخامنشی



لوحتای هخامنشی: داریوش و سه تن دیگر که در برابرش ایستاده‌اند



لوحتای هخامنشی: داریوش و سه تن دیگر که در برابرش ایستاده‌اند



لوحه‌ی هفتادویکم



تخت جمشید: سروازه‌ی سه‌سره، ردای ناریوش



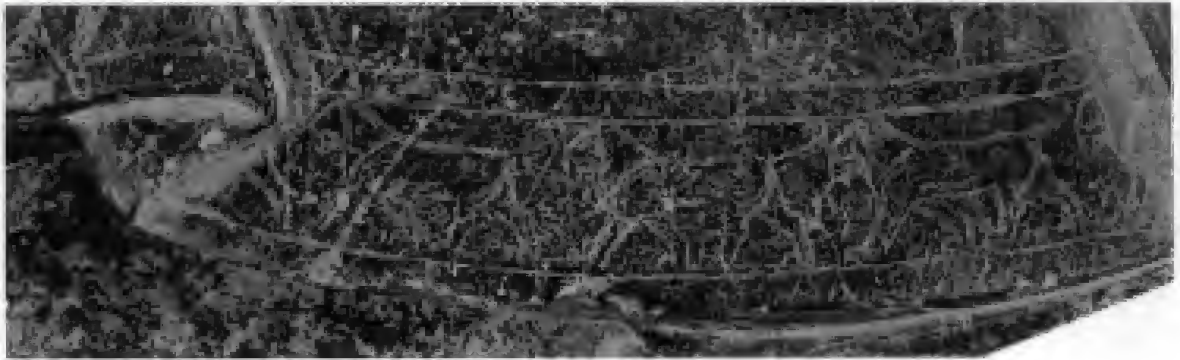
پاسارگاد: کاخ «پی»، ردای ملایم گوروش



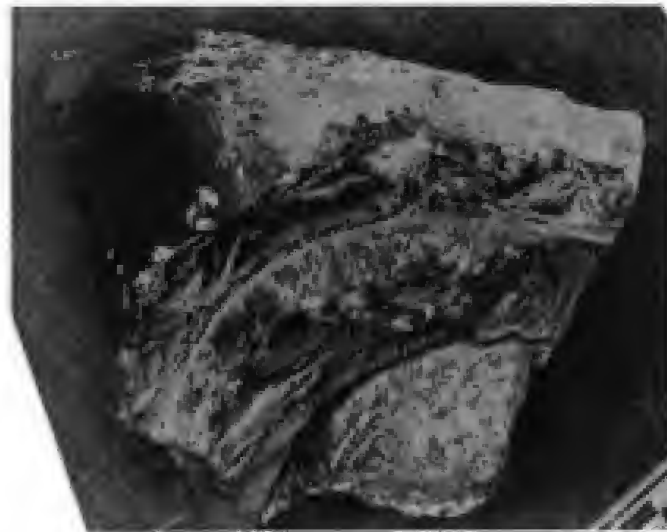
تخت جمشید: اندیش، ردای خشیپارشا



لوچه‌ای، غفناد و دوم



تخت جمشید: در مسیر افروز نقش شیر بر حاشیه‌ی ردای خشیارشا



پایدارگاه: کاخ «پ» چشم پیکره‌ی گوروش



تخت جمشید: کاخ تهره، دیوار نگاشت سر انسان

لوحة ن هفتاد و سوم

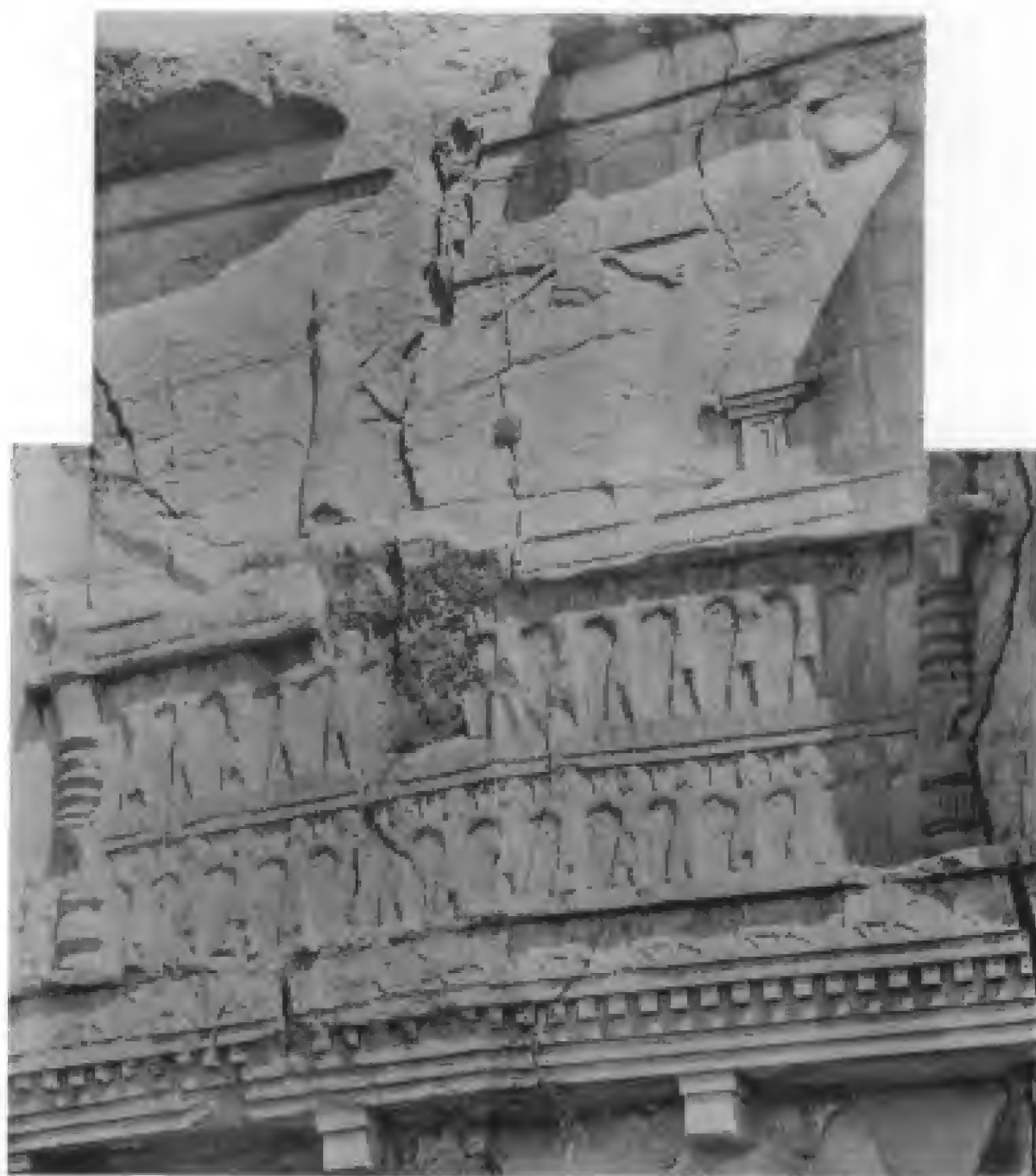


تخت جمشید کاخ تهر، سر داریوش کبک زمانی خلا و لاجور سنگاری پور



تخت جمشید پلکان سروان های ساهور، سر یگی از سیدانی سادانی

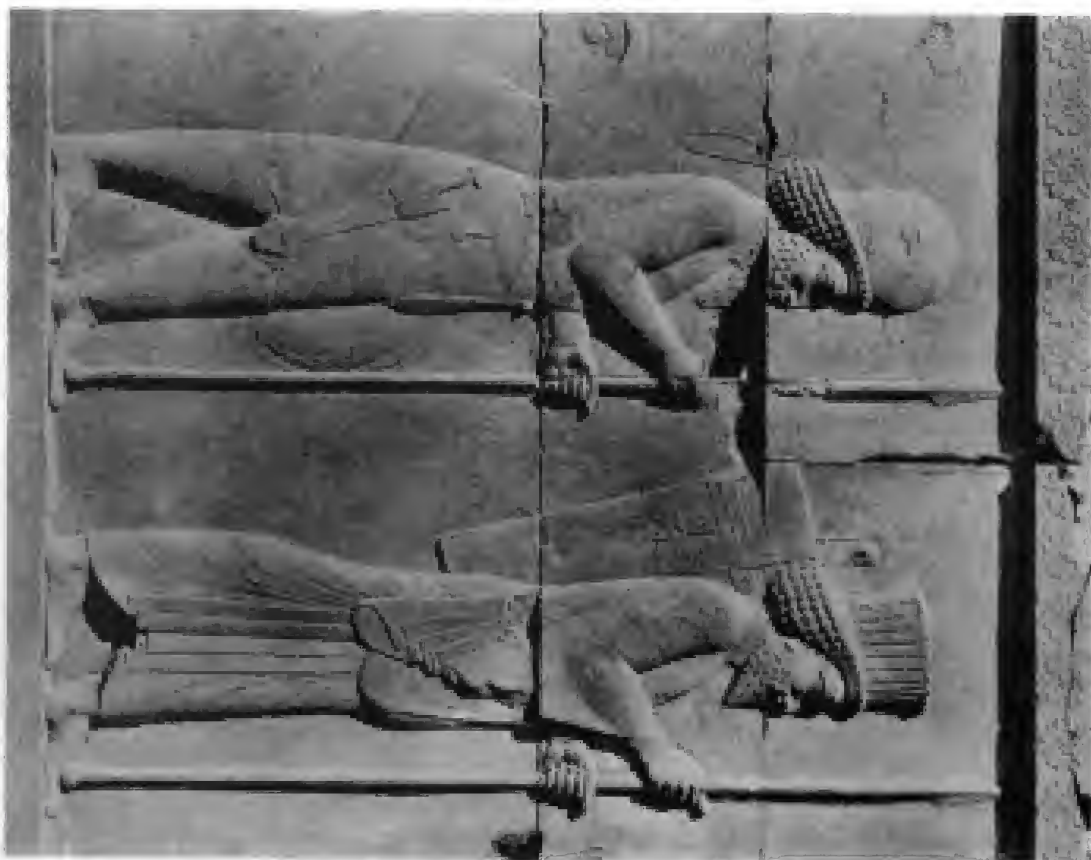
لوحة ی هفتاد و چهارم



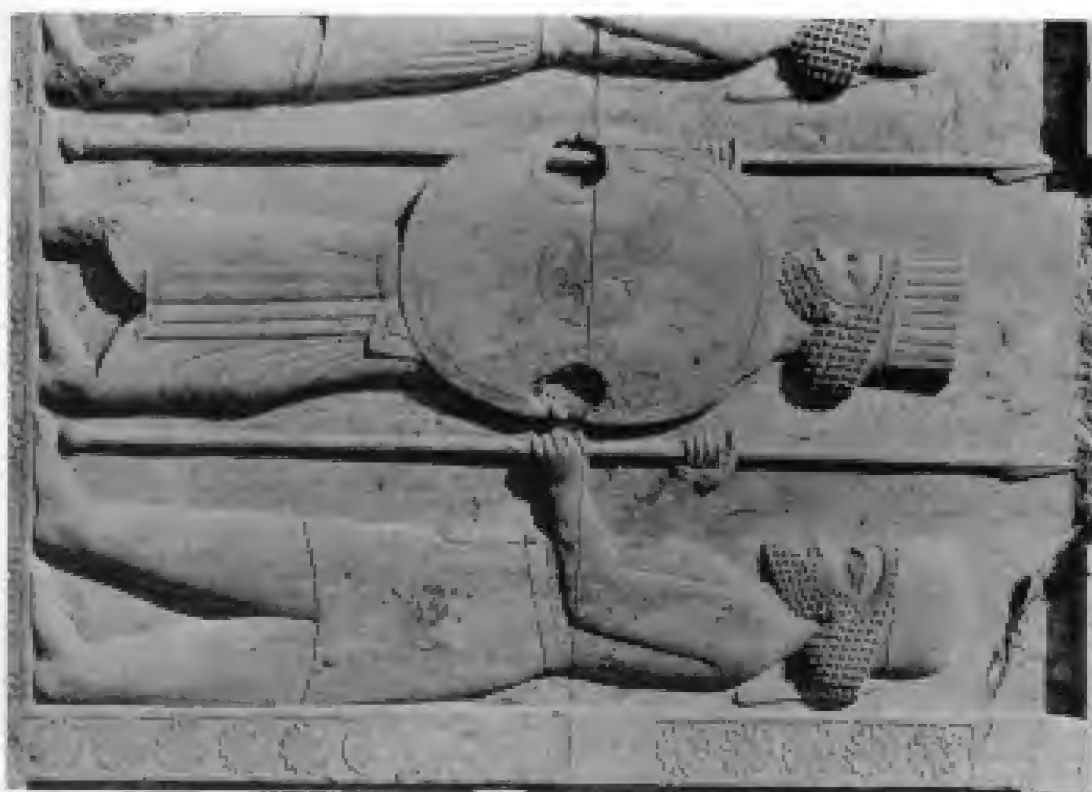
تخت جمشید: نقش برجسته‌ای نمای آرامگاه اردشیر دوم



لوحة ی هفتابو پنجم



نخست چشمت: پادشاهان آبادان، سوربارزان گار به



نخست چشمت: پادشاهان آبادان، سوربارزان گار به



تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، تماشاچیان مادی و پارسی



تخت جمشید: پله‌های دروازه‌ی سه‌دره، مانده‌ها پالا می‌روند

لوحة بي هفتاد و نه مقام



تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، مصطفی‌ستپین، تخت و اسب شاه



تخت جمشید: صف بزرگ خراجگزاران، گردونه‌ی شاه

لوحة ی هفتاد و هشتم



تخت جمشید: خدمه‌ای خراجگزاران سوری



تخت جمشید: خدمه‌ای خراجگزاران لیدیایی



نوحه‌ی هفتادونهم



تخت جمشید: سگهای اروپایی که اسب نری را می‌آورند



تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران تنه‌گوش (آنگوی) که گاو نری را می‌آورند



لوچه‌ی مشنادم



تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران کیلیکیایی با دو لوج



تخت جمشید: خدمه‌ی خراجگزاران هندی با الاغ وحشی

نوحه‌ی هشادویکم



تخت جمشید: حبشی‌ها که زرافه‌ها را می‌آورند



تخت جمشید: خدمه‌ی خواجه‌زاران باکتریایی که شتری را می‌آورند

لوحتی هشتابودوم



تخت جمشید: کاخ تهر، خرابه‌های بابلی



تخت جمشید: صندل بزرگ خرابه‌های بابلی، یک سوره‌های بابلی



لوچه‌ی هشتابوسوم



تخت جمشید: سقف بزرگ خرابگاهاران، سر شتر



تخت جمشید: سقف بزرگ خرابگاهاران، سر ماده شیر

لوحة ي هشتاد و چهارم



تخت جمشید، صف بزرگ سراجگاران، پنجم نمونه از جزئیات



لوحة‌ی هشتم و پنجم



تخت جمشید: معبد فرائه‌دار، درونخانه با چهار ستون و پایه‌های آتشدان



تخت جمشید: معبد فرائه‌دار، با منظره‌ی صفا‌ی تخت جمشید





شکست چمشیپینا معبد فرات‌انداز، نقش فرات‌اندازه



شکست چمشیپینا: معبد فرات‌انداز، نقش شوبانی

لوحة‌ی هشتاد و هفتم



کنگاور: زیرینا و ستون‌های معبد



کنگاور: پایه‌ستون



نوجدهی هشتاد و هشتم



خوره: معبد، دو ستون از ستون‌های گرداگرد



خوره: معبد، پایه ستون‌های حفرای شده

لوچه‌ی هشتاد و نهم



خوره‌ها در سرستون ایونیایی



اژدها برچ: کلیسای سرستون‌های قرنی معبد سلوگوس نیکاتور

لوچه‌ی نودم



استخر: سرستون بزرگ با طرح یرگه کنگری



استخر: سرستون نیمه‌ستون



لوپه‌ای نودویکم

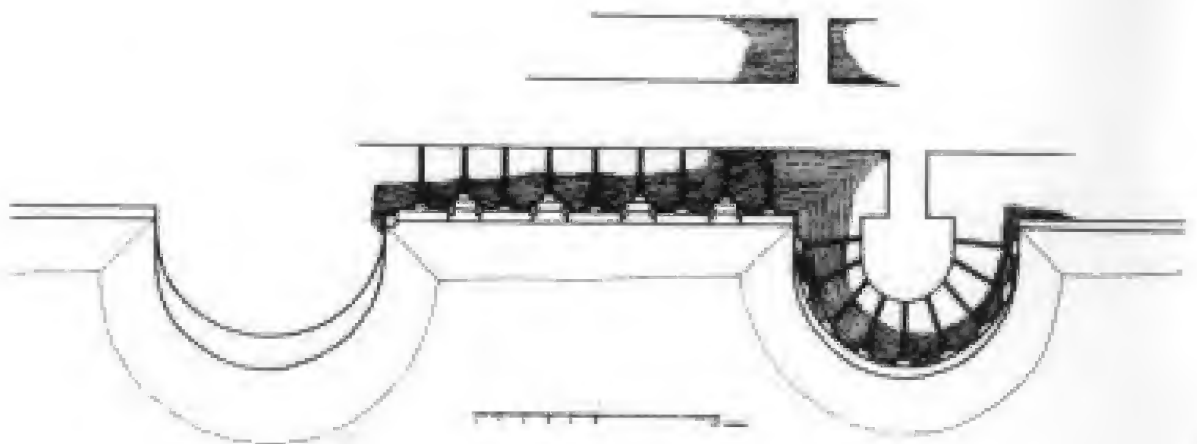
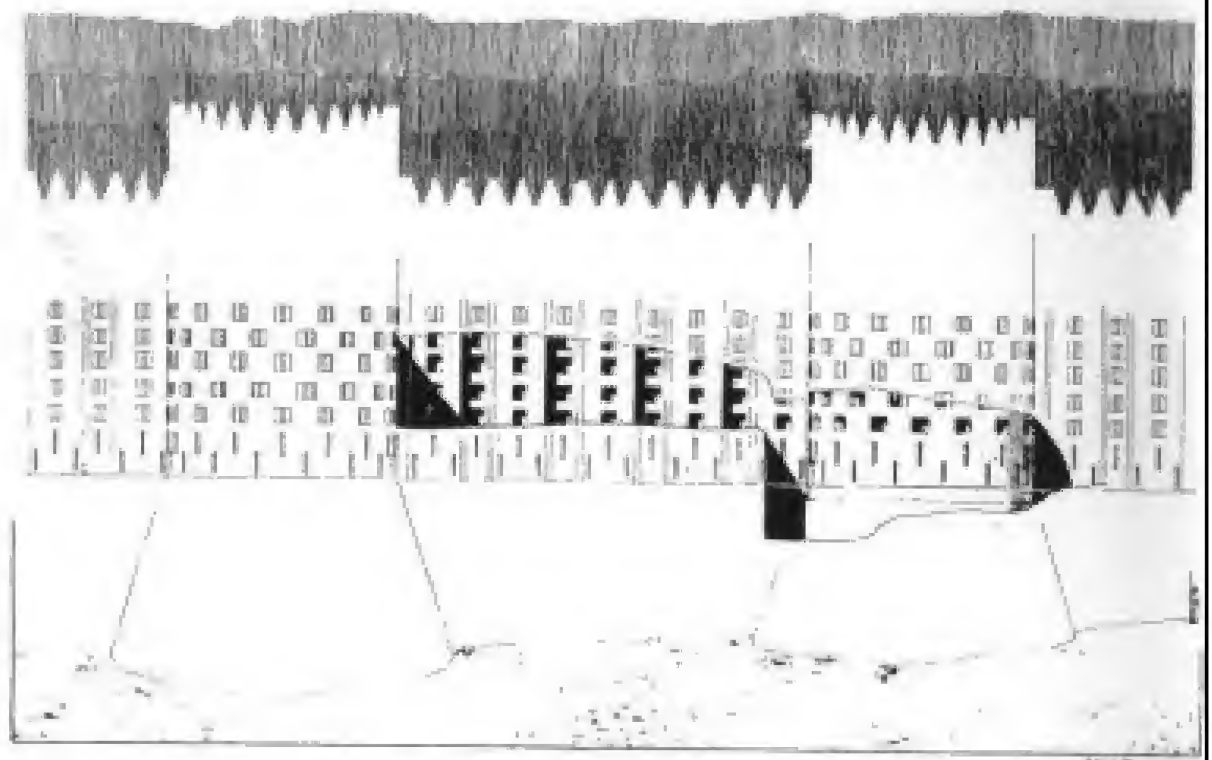


استخر: سرستون ناقوسی و پایه‌ستون برگ‌کنگری



استخر: سرستون از سنگ بزرگ آتشفشانی

نویسه‌ی نوسودوم



استخر: نقشه‌ی حصار شهر [طرح برگزیده]

# لوئیهای تودوسوم



دره‌های تودوسوم



کوهی از نود و چهارم



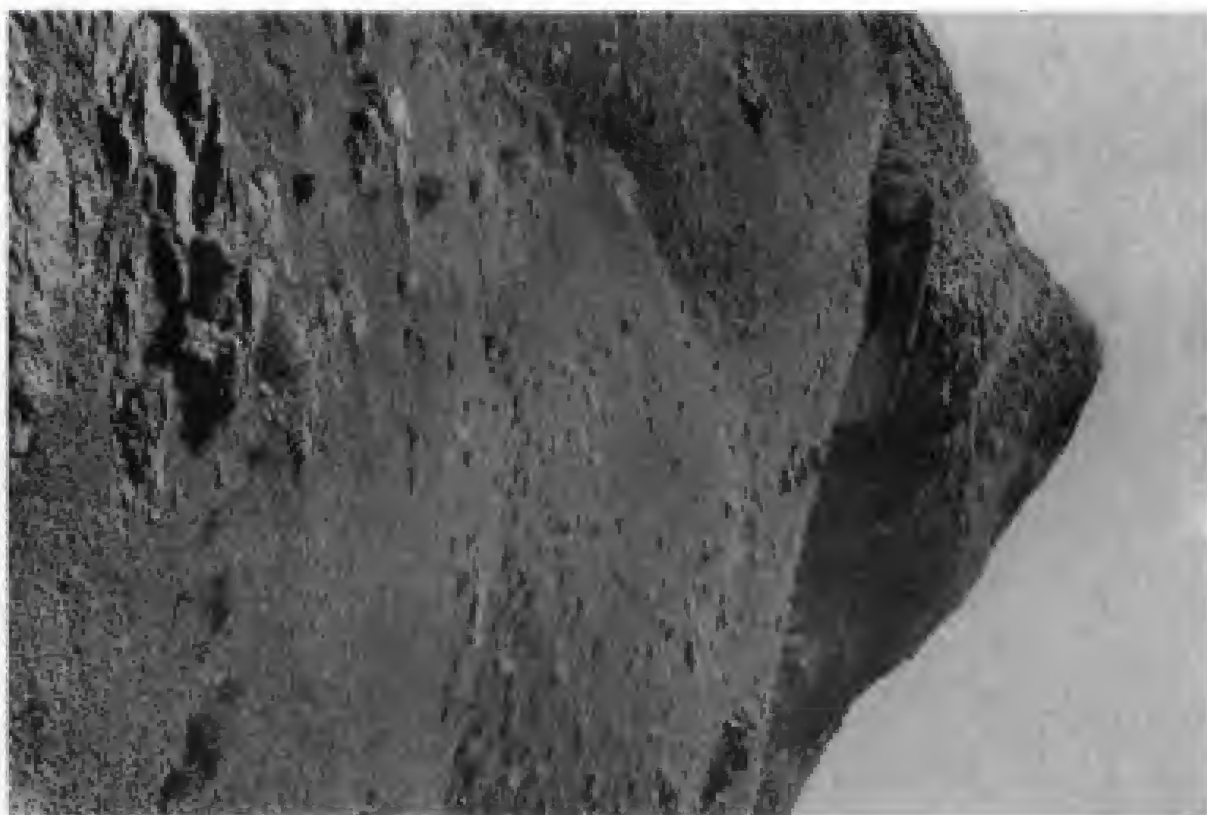
مسجد سلیمان، تختان و پلکان



مسجد سلیمان، منظره‌ای جانبی تختان



لوچه‌ای نودوپنجم





نوعه‌ی نودوششم



کوه خواجه: چکانی در ریاضه

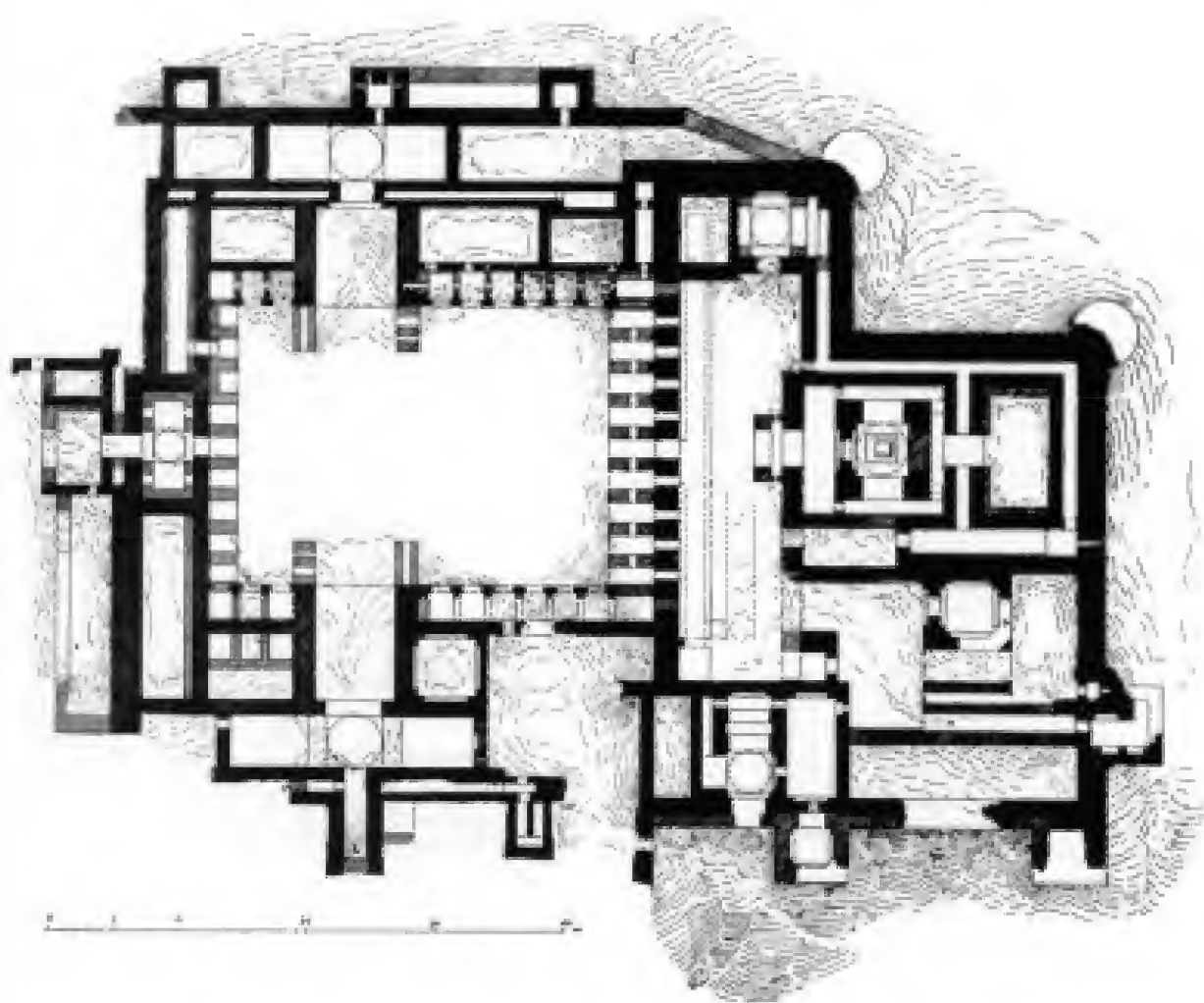
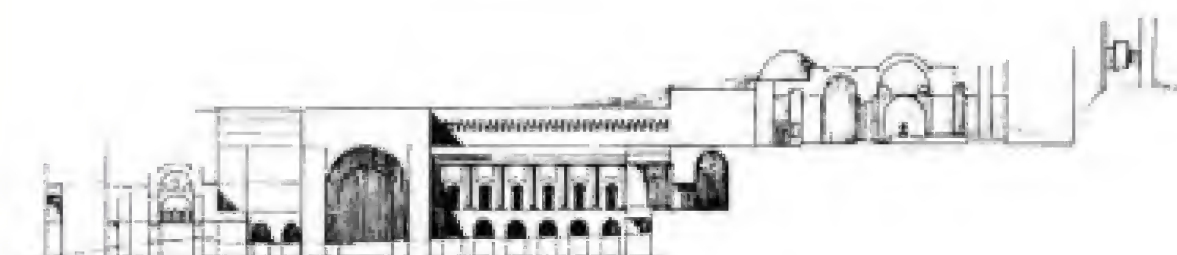


کوه خواجه: نمای درون معوطه‌ی اصلی



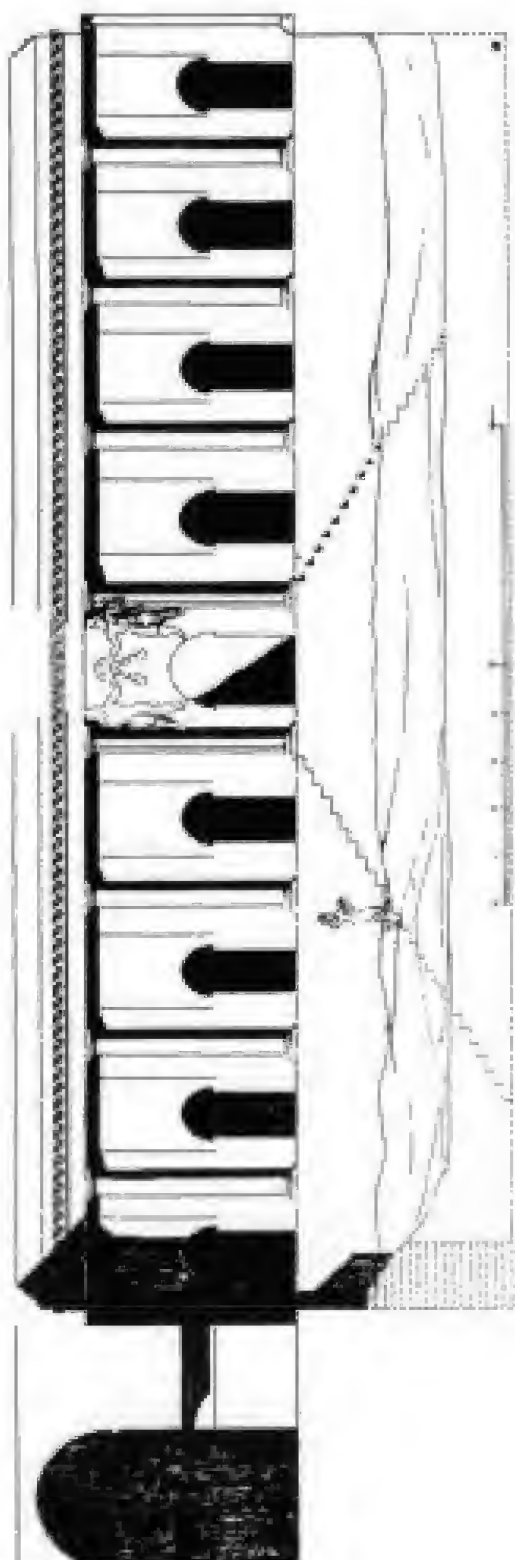
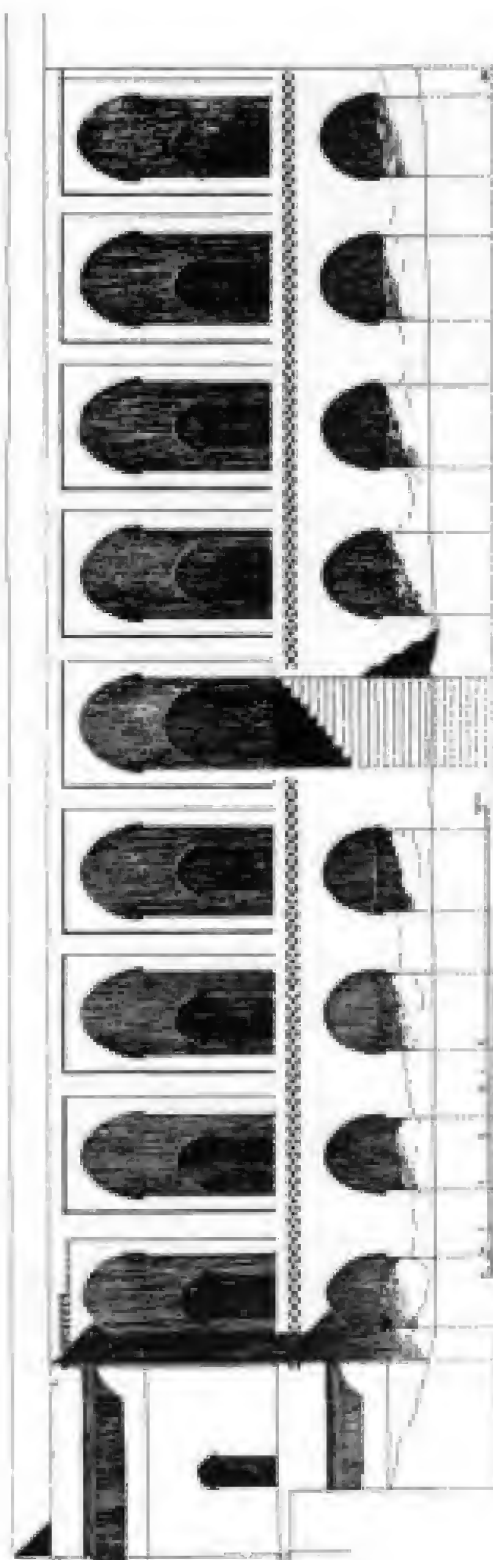
کوه خواجه: دو دوره‌ی ساختارهای نمای جلویی

لوحة ي نودو مقدم

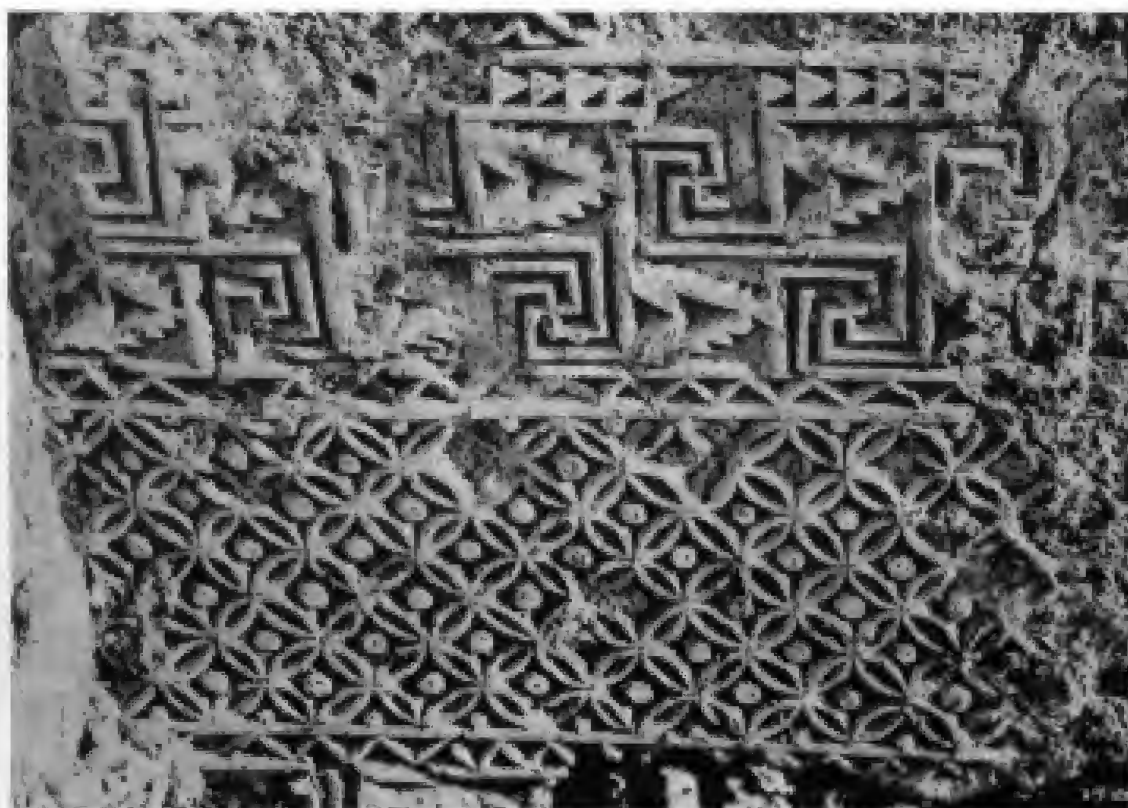


کوه خواجه: نقشه ی کلی کف و مقطع ساختمان اصلی (شرح از هرشتاد)

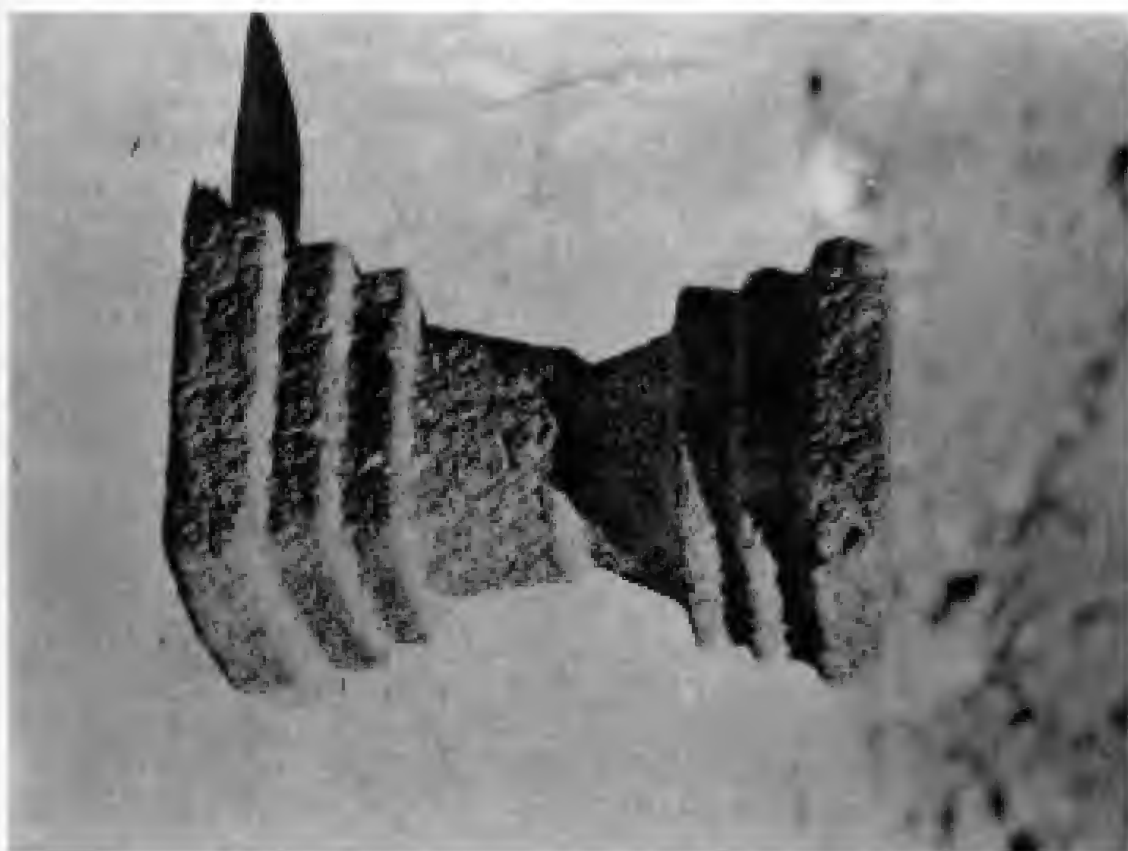
نگاره پنجاه: دور دوری ساختمانی نمای جلویی (طرح از فرانسوا)



لوچه‌ای نودونهم



نگاره خواجه کهنه ی ایزدک



نگاره خواجه ایزدک [نقشه‌ای]



لوچه‌ای در سنگ



نگاره‌ای از سنگ‌های کوهستان



نگاره‌ای از سنگ‌های کوهستان

لوخته‌ی صندوقم



لوخته‌ی صندوقم



لوخته‌ی صندوقم



لوخته‌ی صندوقم



لوخته‌ی صندوقم



لوحة في صندوق



لوحة في صندوق



لوحة في صندوق



لوخته‌ی هندوستان



مرد با تاج



سر کوچک یک مرد



پیکره‌ی نیم‌تنه‌ی ایزدبانو



لوچه‌ی صد و چهارم



شاه و شهبانو



سه لیزه

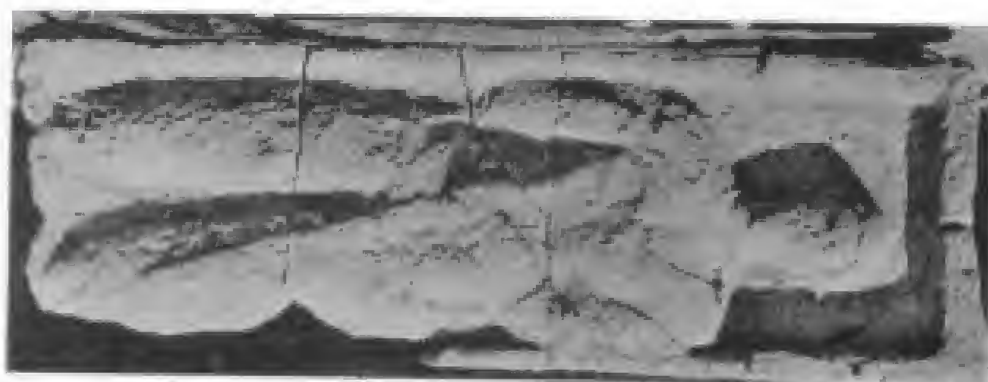
لوچه‌ی هندوینجام



اشور و لوح منقوش قائم پادشاهی



نمرود و شاهی، آشوری خورشید گمشده و سیمرا



اشور و لوح منقوش قائم پادشاهی

لو حای، صندوق ششم



تخت جمشید: پیگروهی کامل بزرگوار



همدان، شیر بزرگ



لوخته ی صد و هفتم



سنگاس: نقش برجسته ی از بشیر اول و شاهپور اول



بیستون: نقش برجسته ی گوردیز دوم



بیستون: جزئیات نقش برجسته ی مهرداد دوم

لوحةٔ صد و هشتم



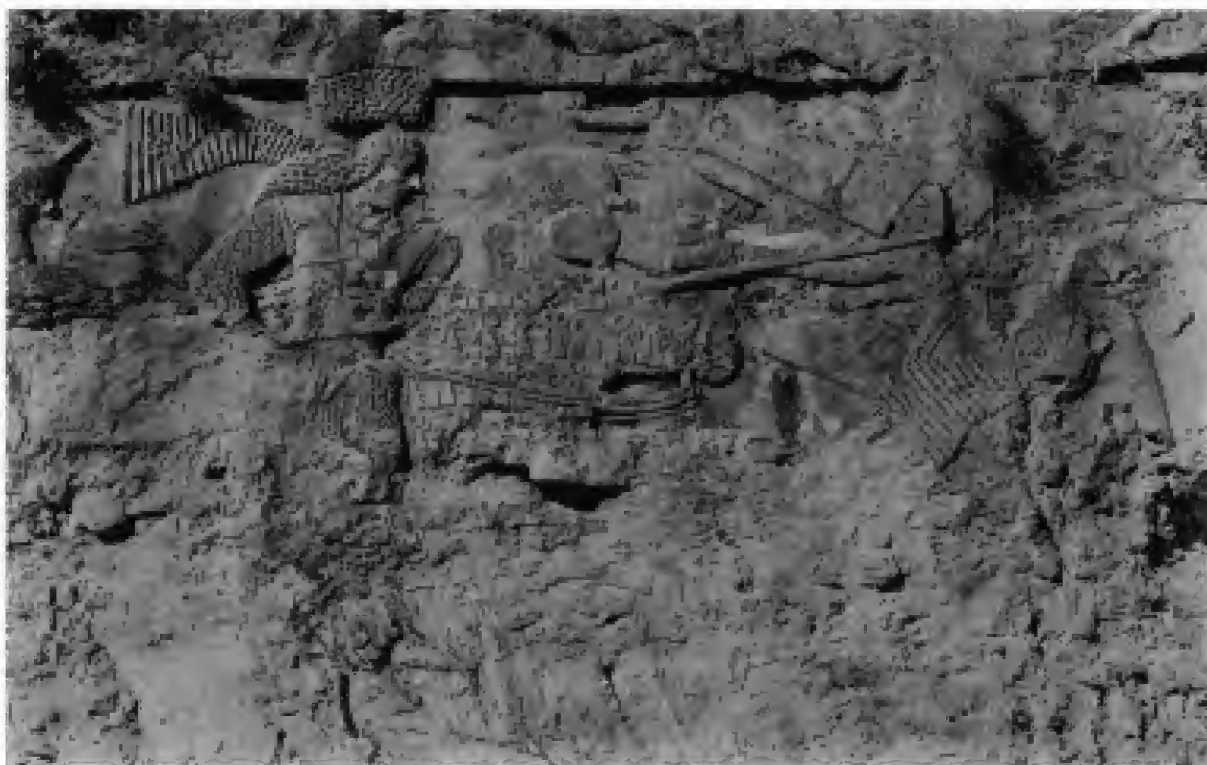
فیروز آباد نزدیک پل، نقش برجستهٔ اردشیر اول [ساسانی]



نقش رجب، نقش برجستهٔ اردشیر اول [ساسانی]



لوچه‌ی صدونهم



تنگه‌ی فیروزآباد: اردشیر اول و اردوان پنجم



فیروزآباد: شاهپور اول و وزیر پارتی

لوحة ی صندوق



نقش درجه: اردشیر اول (ساسانی) یا دیو کوند



نقش رستم: اردشیر اول و سیز اردوان و اهریمن

نوحه ی صندوق دهم



نقاشی و دستنویس: سر شاهپور، اول



پیشاپور: سر بهرام اول



نقاشی و دستنویس: ایران به سر



لوچه‌ی صندوق‌نواز دهم



نقش رجبیه شاهپور اول، صندوق‌نواز دهم



نقش رجبیه شاهپور اول، ایزد صندوق‌نواز دهم



نقش رستم: پیروزی شاهپور اول بر والین



پیشاپور: اعطای منصب شاهنشاهی به بهرام اول

لوحة ی سد و چهار دهم



پیشاپور: امپراتور و وزیر



نقش رستم: امپراتور و وزیر



لوحة‌ی صندوق‌انزدهم



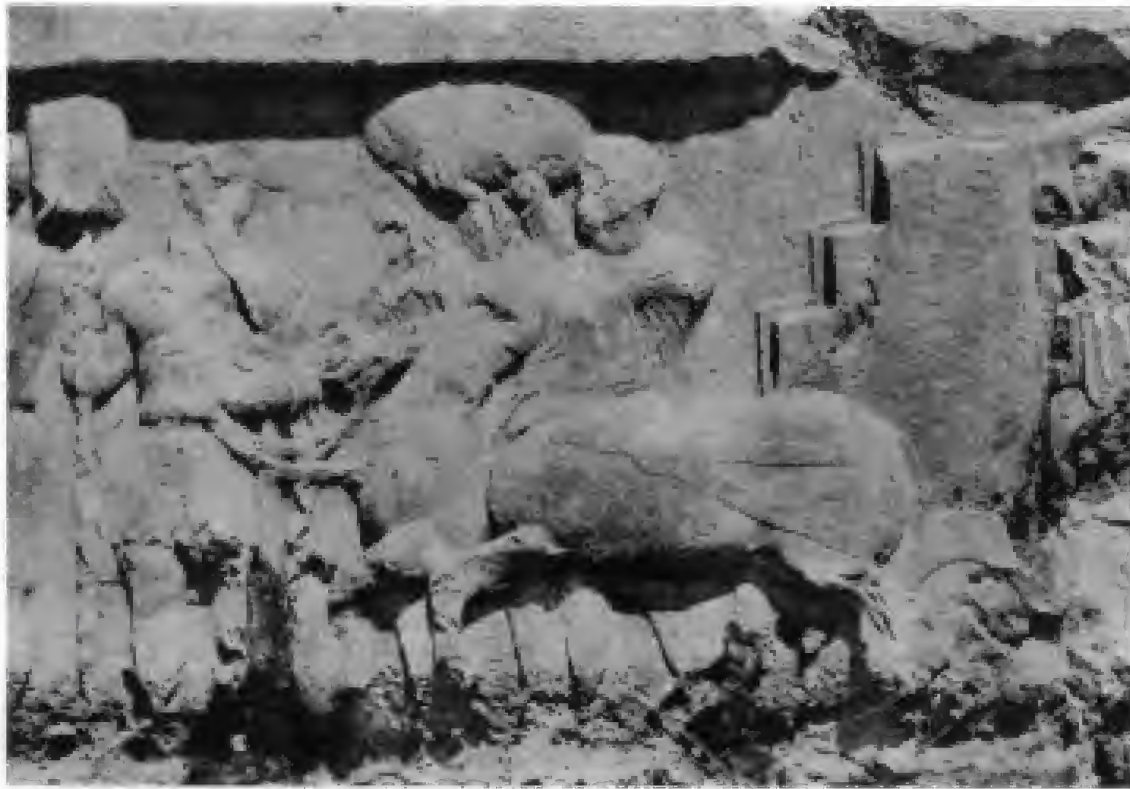
تصویر: لوحه‌ی صندوق‌انزدهم

لوحة ی صدو شانزدهم



میشاپور: دو روایت از پیروزی شاهپور بر والرین

لوحتای صندوق مقدس



بیشاپور: گزیده‌ای روسی در بزمی پیروز



بیشاپور: اسب، پیک شاهپور



لوحة‌ی صندوقچه‌ی جمشید

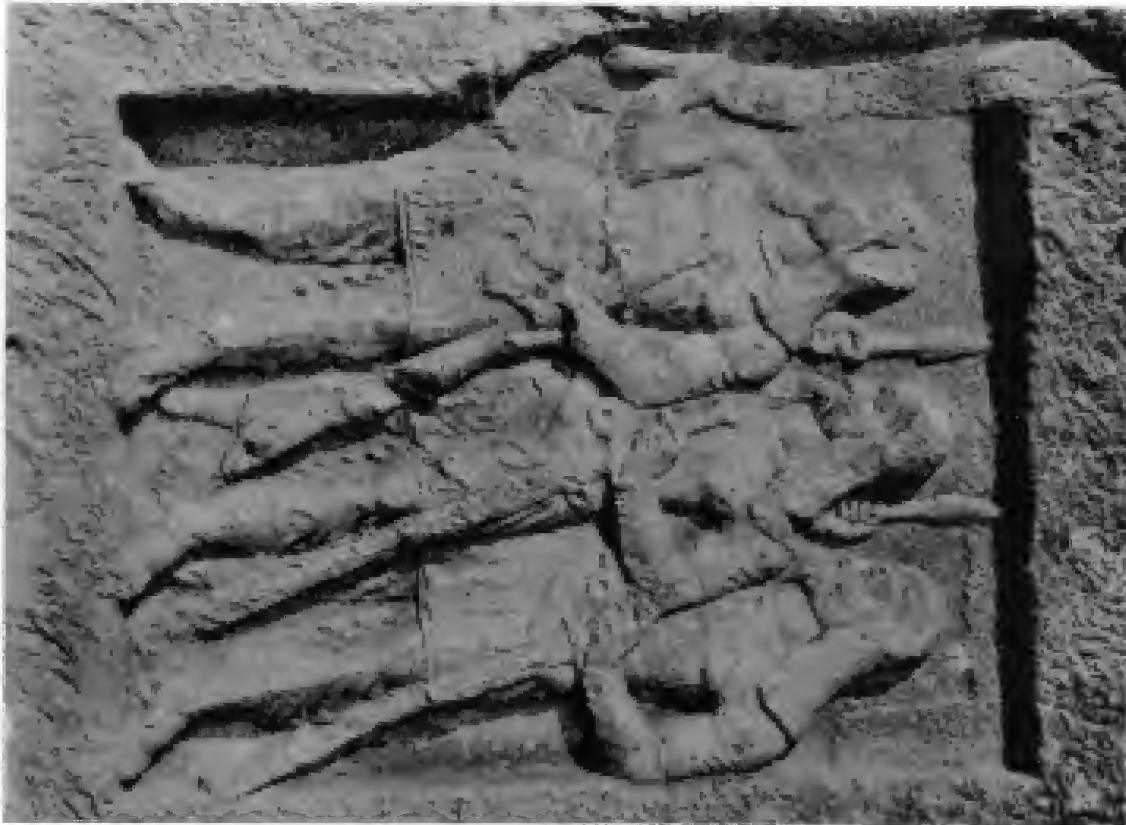


بیستاپه‌را فیلی در رژه‌ی پیروزی بر رومی‌ها



بیستاپه‌را فیلی در رژه‌ی پیروزی بر هندی‌ها

نوحه‌ی صد و نوزدهم<sup>+</sup>



پیشانی را سه تنه‌ی زنانه و آینه‌ای با آلات مذهبی



پیشانی را سه تنه‌ی زنانه و آینه‌ای با آلات مذهبی



لوچه‌ی صدویستم



نقش بهرام بهرام دوم بر تخت سلطانی



پیشاپوز و شاه بهرام اول بر تخت سلطانی

لوحةای هندو بیست و یکم

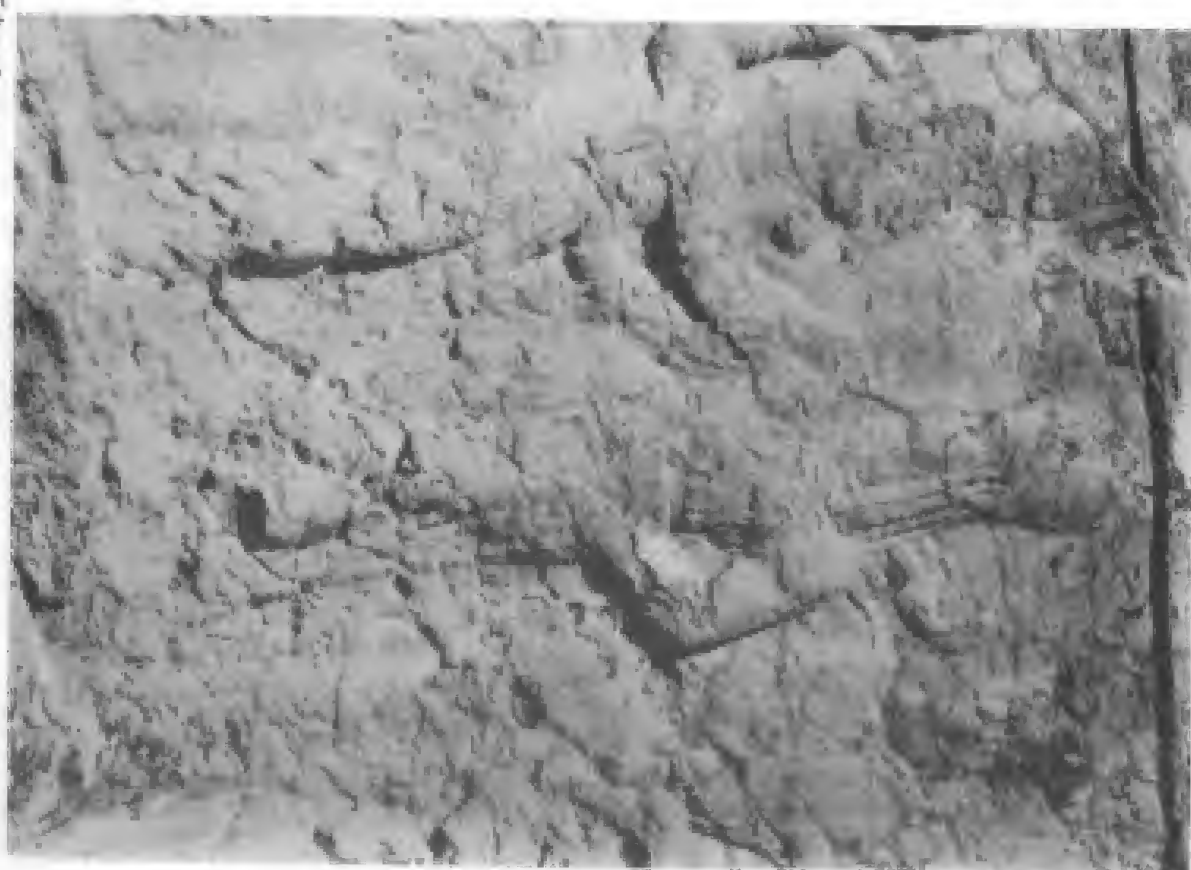
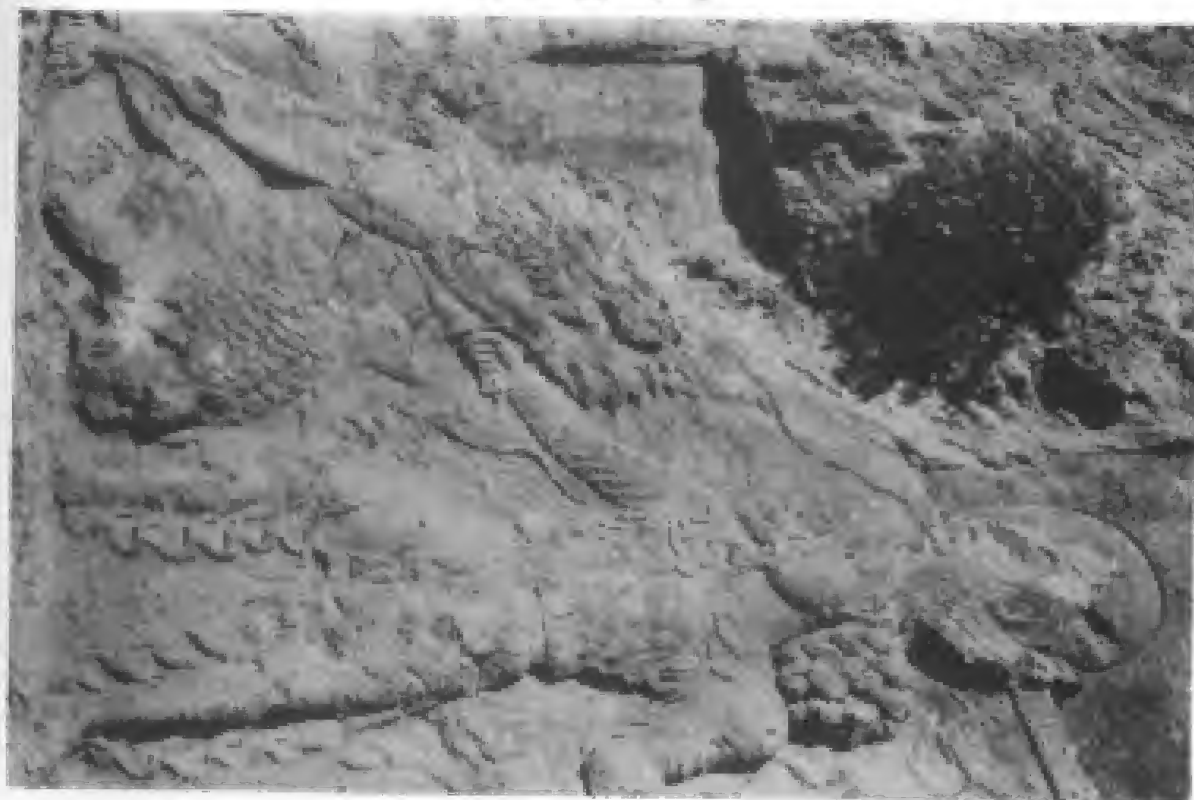


لوحة صوبیست و دوم



نقش‌ایران: چهارم و دوم در اهراب







نقش رستم: چهارم سوم و نیمه پای چپه کن از بزرگان



نقش رستم: چهارم سوم و نیمه پای چپه کن از بزرگان



نقش رستم: نهم و از اناهیتا

لوچه‌ی سدویست و پنجم



نگاشتی از سیدمحمد حسینی



نگاشتی از سیدمحمد حسینی





طاق بستان: اعطای منصب شاهنشاهی به اردشیر سوم از سوی هرمزد و دیگران



لوحه‌ی هندوئیست و ملکم



طاق بستان: خسرو پرویز در قاپق



طاق بستان: زنان خشیاکر در قاپق

نوجده‌ی صد و بیست و هشتم



طاق بستان: خشرها و گوزن



طاق بستان: گرازهای وحشی



لوچه‌ی صدو بیست و نهم



ساق و پستان: پادمان شکور کور از



ساق و پستان: پادمان شکور آبر

لوچه‌ی هندو سیام



طاق بستان، تزیینات برگ گنگری



طاق بستان، تزیینات ستون چهار گوش توکار

لوحة‌ی صدوسی و یکم



مهرهای ساسانی و دو سکه